THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars810unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

1921–1923

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1924

N
1915
A1
v. 8-10

NY CARLSBERG FONDET OG MUSEET PAA FREDERIKSBORG
BRINGES DEN BEDSTE TAK FOR DERES
BIDRAG TIL FESTSKRIFTET

THE GETTY CENTER

Det foreliggende Bind af Kunstmuseets Aarsskrift, omfattende de tre Aargange 1921—1923, hvis rettidige Udgivelse forskellige Omstændigheder har hindret, udkommer paa Hundredaarsdagen for Museets Oprettelse den 11 Juni 1924 som et Festskrift til KARL MADSEN.

Flere Aar er forløbne, siden danske Kolleger i Samfølelse med norske og svenske lagde Raad op om og forberedte Udgivelsen af dette Festskrift som et synligt Tegn paa den Taknemlighed, de følte overfor den store Betydning, Karl Madsens Indsats paa alle Punkter havde haft for det skandinaviske Kunstliv.

Planen var udgaaet fra en Kreds af Kolleger udenfor Museet, og det skyldes en Tilfældighed, at Museets Aarskrift blev Festskriftets Forum. Men en Tilfældighed der rummer en lykkelig Tanke. Thi hvad kan vel være mere nærliggende end at hædre Karl Madsen paa det Sted, hvor han selv Aar efter Aar har beredt til Fest for alle Kunstelskere, og paa den Dag, hvor man med Stolthed kan se tilbage paa, hvad man med beskedne Midler har udrettet siden Malerisamlingens Oprettelse.

Som Aarsskriftets Redaktør fremlægger jeg da dette Bind paa selve den 11 Juni som et ringe Afdrag paa den Gæld, hvori vi staar til Karl Madsen for alt det, vi har modtaget gennem hans varme Kunstbegejstring, livfulde Fremstillingsform og smukke Behandling af det danske Sprog, men fremfor alt gennem hans skarpe og følsomme Malerøje og sikre og fintmærkende Kvalitetsans overfor enhver kunstnerisk Frembringelse, — disse kostelige Gaver, der ene er den Udvalgtes Eje.

PETER HERTZ

FEST
SKRIFT
TIL
8 Nov 1900

DETTE FESTSKRIFT

TIL

KARL MADSEN

BLEV OVERRAKT HAM

11 JUNI 1924

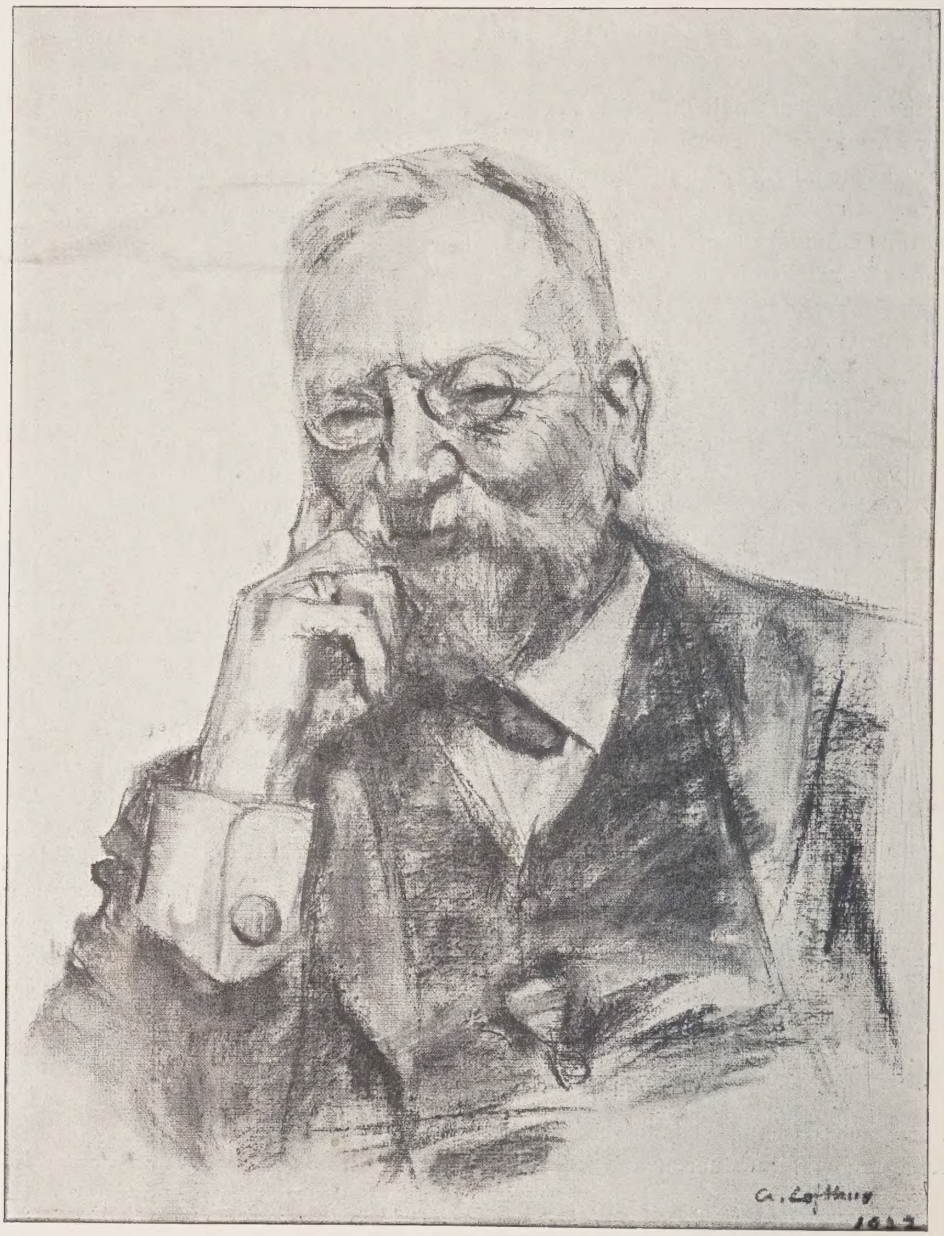
HUNDREDAARSDAGEN FOR
MUSEETS OPRETTELSE

FRA

DANSKE, NORSKE OG SVENSKE
KOLLEGER OG VENNER

INDHOLD

Georg Brandes: Indledning 1
Otto Andrup: Billederne fra Potentatgemakket 7
Francis Beckett: Sakristi og Kunstkammer 30
Anders Bugge: Elias Fiigenschoug. Nyopdagede billeder 38
Victor P. Christensen: Om Frihedsstøtten 50
Harry Fett: Et kirkebillede av Pieter Aertsen 63
Axel Gauffin: Barend och Balthazar van der Meer 69
Olof Granberg: Govert Camphuysen 83
Emil Hannover: »Abildgaards Uhr« 90
Ragnar Hoppe: Géricault och Delacroix i Nationalmuseum i Stockholm 100
Einar Lexow: Tondokompositionen i italiensk renaissancekunst 111
Bering Liisberg: »Hans Billedgyder« og Figurerne paa Kronborgfontainen m. m. 121
M. Mackeprang: Bjerningplanken. En senromansk dansk Dommedagsfremstilling 139
Gregor Paulsson: Koloristiska temperament i gammalnederländskt måleri .. 144
Gustav Philipsen: Kunsten og Folket 166
Axel L. Romdahl: El Grecos stil 172
Svend Rønne: Nogle Bemærkninger om den blaa Farve i Malerkunsten 180
Carl W. Schnitler: En gruppe norskfødte kunstnere i Danmark i det 17. og 18. århundrede 189
Vilhelm Slomann: En Renaissancebronce i det danske Kunstindustrimuseum 203
Sixten Strömbom: Ett sekels tradition i svenskt porträttmåleri. Ett utkast, närmast med anledning av utställningen på Charlottenborg hösten 1921 . 209
Leo Swane: Tegninger af Abildgaard til Frihedsstøtten 260
Jens Thiis: De tre brødre Le Nain. Notater og iagttagelser om deres billeder. 271
V. Thorlacius-Ussing: Arbejder af Fr. Dieussart, Fr. Duquesnoy og Barth. Eggers 305
Sigurd Wandel: Geofroy Tory 322
Gunnar Wengström: Nicolas Poussin. En etude om en nyupptäckt handteckning 341
E. Wrangel: Några Pilo-porträtt i Skåne 351
Peter Hertz: Den kongelige Malerisamlings Tilblivelse 358
Aage Marcus: Bidrag til en Fortegnelse over Bøger og Afhandlinger af Karl Madsen 1882—1922 391
Fortegnelse over Illustrationer 400
Register over Kunstnernavne 406



Karl Madsen

INDLEDNING

Før nogen anden Dansk har Karl Madsen givet den nordiske Læseverden et Indtryk af Japans Indsats i bildende Kunst. Med dybere Kendskab og varmere Følelse end nogen anden har han udfoldet den nederlandske Kunsts Væsen og fastslaaet dens Værdi. Endelig har han nu i en lang Aarrække gjort sit til at vække og forøge Kærligheden til Danmarks nationale Kunst i Tegning og Maleri.

Som den, der selv har begyndt som Maler, sidder han inde med alle Betingelserne til Forstaaelse af Tekniken som af Sjælelivet. Sandelig har de Aar ikke været spildte, som han i sine unge Dage tilbragte med Udførelsen af nogle Malerier, der tilfredsstillede ham selv saa lidet, at han lagde Penselen hen. Hans kunstneriske Stræben gjorde ham til en Indviet, saa han ikke blot blev en Kender eller en Samler eller en Historiker, der kunde give Besked om alt det, der ikke er Kærnen i Kunstværket, men en Fagmand, hvis Øje var usvigelig sikkert, selv om Haanden havde svigtet ham. Han blev Kunstelskeren, som forstaar, Kunstkenderen, hvis Indsigt ikke staar tilbage for hans Lærdom. Fra det rent praktiske Standpunkt set maa det hævdes, at han ikke kunde være bedre paa sin Plads end som Direktør for Statens Kunstmuseum. Men de, der ynder hans Virksomhed som Skribent og som har følt Tørst efter rigeligere Belæring fra hans Pen, kan ikke andet end føle nogen Sorg over at han ikke — eller dog ikke endnu — har faaet nedlagt i Bøger den hele Sum af Kundskab og hele den Evne til at begejstre ved sin Vejledning, der uudtrykt lever i hans Sjæl.

Det tilkom en Forfatter, der var mere hjemme i Kunstens Historie gennem Tiderne end jeg er, at indlede dette Skrift, der udgives i den Hensigt at udtale Taknemmelighed til Karl Madsen, for hvad han har ydet. Jeg har i Kredsen af denne Mands Paaskønnere og Beundrere intet andet Fortrin end det, tidligt at have kendt og anerkendt ham. Mine ældste Erfaringer angaaende ham viste mig ham betydeligt mere duelig som Kunstforstandig end som

Forretningsmand. Vel i det Aar 1884 kom jeg tilfældigvis en Formiddag til at gaa bag ham ned ad Vimmelskaftet, og det slog mig da, at hans Klædedragt, der syntes en Smule vanrøgtet, tydede paa, at hans Indtægter stod i Misforhold til hans Talent. Jeg gik da frem paa Siden af ham, ledede Samtalen paa en Række fortræffelige Artikler, der netop det Aar havde staaet af ham i Tidsskriftet *Ude og Hjemme*, og foreslog ham at samle sine spredte Artikler til en Bog. Hvem i al Verden vil udgive den? var hans Svar. Jeg førte ham da paa Højbroplads lige op i den Boglade, som dengang indehavdes af nuværende Raadsformand Gustav Philipsen og hans Broder, forestillede Karl Madsen og fik i Løbet af et Kvarter Aftale truffet om Udgivelsen af de samlede Artikler og om et pænt Honorar for den planlagte Bog. Alt var saaledes i Orden med det Samme, og Honoraret vilde været tilstrækkeligt til Indkøb af flere nye Dragter efter Datidens Priser. Saa strandede det Hele paa Karl Madsens Ligegladhed. Samlingen kom aldrig ud.

1885 hændte det mig under et Besøg i Berlin, at Ejeren af den Wagner'ske Kunsthandel, Byens første med Hensyn til Østens Kunst og Kunstindustri, Hr. Pächter, Forlæggeren af Menzels Tegninger, talte til mig om Karl Madsen som om den sjældneste Kender af japansk Arbejde og bad mig sige ham, at Pächter med Glæde vilde give ham en fast Indtægt af ti Tusind Mark om Aaret, blot Madsen nogle Gange aarligt vilde rejse til de vigtigste Auktioner og gøre Indkøb af japanske Kunstgenstande for ham.

Jeg glemte naturligvis ikke at overbringe Beskeden, men Karl Madsen var for ligegyldig og skødesløs til at han gad paatage sig noget Hverv som Forretningsmand. Hans Kald var anderledes artet.

Levende husker jeg den første Artikel af ham, som gjorde et dybt Indtryk paa mig, ja betog mig. Den havde til Overskrift *Mona Lisa*, stod i *Ude og Hjemme* for 28. September 1884, i det Nummer, som er Tidsskriftets sidste. Der var i denne Artikel en sværmerisk Enthusiasme for den italienske Kunst, som ved sin Overensstemmelse med min egen Synsmaade dengang henrev mig fuldstændigt. Jeg har villet genlæse Artiklen og har paany glædet mig ved dens lidenskabelige Forsøg paa Karakteristik af Leonardo i Modsætning til Renæssancens to andre italienske Halvguder, mens jeg har maattet smile af den 29aarige Karl Madsens ungdommelige Overdrivelser og besynderlige Gisninger, der i hine Dage sikkert netop har tiltalt mig, skønt jeg var meget mer end et Tiaar ældre.

Karl Madsen har allerede da ikke blot set alt, hvad der var ham tilgængeligt af Leonardo, men læst alt muligt om ham. Han lader Leonardos altomfattende Intelligens vederfares fuld Retfærdighed; han har Blik for de hemmelighedsfulde Dybder i hans Natur. Men alligevel svarer Leonardo ikke til hans højeste kunstneriske Ideal. »De højeste ideelle Magter var ham fremmede«, siger Karl Madsen og mener dermed at han i sit Væsen var kold, han skal ikke have fældet de Taarer, uden hvis Udgydelse man efter Sangen i *Wilhelm Meister* ikke kender de himmelske Magter, hans Sjæl var ikke følelsesfuld og bevæget, hans Kunst aabenbarer ikke noget varmt og ædelt Hjerte. Nøjagtigt saaledes dømte de Samtidige om Goethe. Karl Madsen forarges dèr over Leonardo's politiske Karakterløshed, hans Arbejden for de forskelligste politiske Modstandere. Og han fremhæver i hin unge Alder i sit Ubekendtskab med de virkelige Forhold Michelangelos politiske Karakterfasthed som en lysende Modsætning. Michelangelo havde i Virkeligheden ikke i dette Punkt det ringeste at lade Leonardo høre. Han var som Handlingens Mand fuldt saa karakterløs som den ældre Kunstner, hvem han afskyede, men af hvem han lærte.

Endelig overraskes man ved den unge Karl Madsens moraliserende Opfattelse af Mona Lisa. Det stille Fængslende i hendes Væsen forvandles i hans Syn paa hende til noget Troløst, ja Morderisk. De Snigmorderdolke, der paa Karl Madsens Væg dengang hang i Nærheden af Fotografiet efter hende, harmonerer med hendes Udtryk. Den teologisk opdragne og udviklede Frederik Paludan-Müller har, mener han, neppe havt helt Uret, naar han kalder hende »en nedrig Giftblanderske«. Han tiltroer hende — uden Skygge af Bevis — at have havt sin Mand til Bedste og at have elsket Leonardo. Ja han giver Leonardos formentlige Elskov til den uhyggelige Mona Lisa en lav Plads i Sammenligning med Michelangelos »Kærlighed til Vittoria Colonna«, som reelt slet ingen erotisk Farve havde, men var en til Kristendom halvvejs omvendt, usikker Oldings Beundring for Den, der havde vakt ham til et aandeligt Liv, som inderst inde var hans Væsen fremmed og stred imod det ypperste og værdifuldeste deri. Pudsigt nok udmunder Karl Madsens med ungdommelig Henrykkelse skrevne Afhandling i Sætningen: »Michelangelos Sibyller har spaaet Kvindens Emancipation«. Og ikke mindre pudsigt lægger han Leonardo til Last, at »det synes ham ligegyldigt, om de Krigsmaskiner og forfærdeligt exploderende Bomber, han

opfinder, bruges i en god eller slet Sags Tjeneste«. Hvorledes i al Verden skulde en Opfinder kunne sikre sig mod daarlig Brug af hans Opfindelse! Nobel opfandt Dynamiten og var Pacifist.

Artiklen, der har sin store og blivende Interesse som Udslag af ung Begejstring, har en historisk Interesse ved at godtgøre den skønhedsdyrkende Karl Madsens Udgangspunkt i den moraliserende Opfattelse af Kunst, som hurtigt skulde blive et langt tilbagelagt Standpunkt under hans Udviklingsgang.

Der er neppe noget Omraade af Fortidens eller Nutidens Kunst, som har unddraget sig Karl Madsens Interesse. Det beviser, om ikke andet, hans populære Udsigt over *Billedkunsten*. Han har i en af sine mange varmtfølte Udtalelser om sin Forgænger, Julius Lange, bemærket at Lange i sit Grundvæsen var conservativ, holdt igen overfor enhver Modesmag og Moderetning, men, alt som Aarene gik, frigjorde sig fra de Fordomme, der fra først af indskrænkede ham, f. Ex. i Bedømmelsen af moderne fransk Landskabskunst. Hvad det kunstneriske angaar, frigjorde Lange sig dog ikke nogensinde fuldt; han vedblev f. Ex. at se paa Barok og Roccoco, som man i den første Halvdel af det nittende Aarhundrede saa paa det attendes Kunst. Til Gengæld frigjorde han sig med en overraskende Radikalisme religiøst; han, der langt ind i den modne Alder havde været en kirkeligt troende Mand, gik vidt i sin Selvstændighedsdrift.

Karl Madsen har i dette Punkt ingen Lighed med Julius Lange. Han havde neppe fra første Færd nogen teologisk Ballast at slæbe paa, og da teologiske Stridigheder i de sidste fyrretyve Aar har ophørt at optage de Dannede, har han aldrig spildt Ord hverken paa Tilslutning eller Polemik. Heller ikke paa det kunstneriske Omraade har han været conservativt anlagt; tvertimod har han bestandig holdt sit Sind aabent til Modtagelsen af nye Indtryk. Og den, der i Rembrandt ser den Kunstner, som er hans Hjerte nærmest, kan ikke ved Siden af denne Dyrkelse nære en Dyrkelse af Traditionen. Snarere kunde man maaske omvendt finde, at Karl Madsen, af Uvilje mod at betragtes som gammeldags, har taget sig af Nybegyndelser uden stærk Kritik af hvad de var værd.

Som Kender i Kraft af mangesidig Indsigt behøver Karl Madsen neppe at staa tilbage for nogen. Nu og da kan man finde den kunstneriske Værdsættelse hos ham noget vilkaarlig og, som rimeligt er, afhængig af private Forkærligheder. Men denne Indvending undgaar Ingen. Hvad man endnu kunde savne hos ham

som Skribent er almene Ideer. For Enkeltes personlige Smag holder han sig for nøje til Sagen, løfter sig ikke over den, ser den ikke i en filosofisk Sammenhæng, fra hvilken der falder nyt Lys paa den.

Det forstaar sig at de fleste almindelige Ideer er tomme og falske. Men man kan være bekendt at have en lidenskabelig Glæde af saadanne almindelige Ideer, der er sande, i alt Fald lærerige ved at sammenfatte en Mængde spredte Foreteelser under ét Grundsyn.

At en Historiker og Kritiker holder sig til Facta, er en fortræffelig Ting. Intet er i Historien en værre Rædsel end aandrigt Vrøvl, falske Sammenligninger, urigtigt paaviste Overensstemmelser og deslige. Men var Historikerne endnu bedre Menneskekendere end de er — og de fleste kunde trænge til det — vilde de ikke saa haardnakket klæbe ved Facta.

Karl Madsen har skrevet en udmærket Bog om Marstrand. Den giver et rent ud mesterligt, i alle Linjer og Folder, alle Flader og Former, gennemført Livsbillede af en overrig Kunstnernatur med dens glimrende Fortrin og ubodelige Mangler. Hele Manden staar levende for En, som han var paa sine forskellige Udviklingstrin. Udsnit af hans Breve, Gengivelse af hans mundtlige Udtalelser, Karl Madsens egne dybtgaaende kritiske Skildringer af hans Væremaade, hans Følemaade, hans samtlige større og mindre Arbejder smelter sammen til et uforglemmeligt Hele. Og med Marstrand lærer vi hans danske Samtidige, særlig blandt Kunstnerne at kende, sporer de Træk, han har tilfælles med Kameraterne, og de væsenligere, som særtegner ham alene.

Alligevel vilde jeg ønske, at der i denne Bog, som i Karl Madsens andre, var et endnu videre Udsyn. Man bliver glad, naar man i denne ypperlige Monografi i Anledning af Marstrands Fremstillinger af Don Quijote læser: »Vi behøver ikke engang at være Melankolikere eller Satirikere for at indse, at de fleste af os ikke er stort mindre forrykte end Don Quijote. Hvor mange af os tror ikke i Ting, der ikke har større Værd end et gammelt Barberbækken, at finde Skatte af samme høje Betydning som Mambrins gyldne Hjelm! Mener vi ikke alle at vise stor Tapperhed ved at vove os i Dyst med Væsener, der synes os frygtelige Kæmper, men som for det nøgterne Blik kun er Vindmøller eller Marionetdukker! Ogsaa for os kommer en ond og mægtig Troldmand, Tiden, og forhexer Verden for vore Øjne, saa *det* synes os et sjofelt Værtshus, der før var os et herligt

Slot, og *den* bliver en simpel Bondepige, der i Løndom var vort Hjertes tilbedte Dulcinea af Tobosa.«

Paa en saadan Side slipper Karl Madsen for nogle Minutter Marstrand af Syne; han ser ud over Menneskelivet og de fælles Illusioner. Her mærkes det, at Bogen ikke ene og alene handler om en enkelt Mand.

Maatte Madsens følgende Bøger handle ikke blot om deres Æmne, men om Verden, som den spejler sig i denne Kunstelskers og Kunstkenders Aand!

GEORG BRANDES

BILLEDERNE FRA POTENTAT-GEMAKKET

At vælge Emne til et Bidrag til Karl Madsen-Festskriftet er ikke let. Andre Forskere har deres Specialer, men snart sagt ethvert kunstnerisk Felt er Karl Madsen hjemligt, og vil man forsøge at behandle et Emne, som staar hans Hjerte særligt nær, — saasom vedrørende Kunstmuseets Billeder, — løber man Faren for kun at diske op med Resultater eller Oplysninger, som længst har været fundne eller naaede af ham selv. Alligevel vil jeg forsøge at bringe et Par Noter til nogle af Billedernes Historie; der findes paa Arkiverne stundom Pakker, henordnede paa uventede Steder, og slige Fund kan byde Nyheder.

Det gamle udenrigsministerielle Arkiv var i Hovedsagen ordnet kronologisk efter de udsendte Ordrer og indkomne Depecher indenfor de forskellige Lande; men stundom kunde enkelte Sager af generel Natur holdes samlede og udenfor disse Rækker. Paa en saadan Pakke blev jeg for nogle Aar siden gjort opmærksom af Rigsarkivets altid hjælpsomme Embedsmænd. Dossieret, »Portraiter«, viste sig at indeholde Oplysninger om de Forhandlinger, som 1765—67 førtes for at skaffe en Række Fyrstebilleder til Christiansborg. Et enkelt Billedes Historie, Portraitet af Adolf Frederik af Sverige, har jeg tidligere behandlet i »Tidsskrift for Konstvetenskab«, II. Bd. S. 149 ff. (1917). I sin dybtgaaende Bog: »Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarhundrede« (1922) Bd. I. S. 177 ff. giver Mario Krohn et indgaaende og udtømmende Referat af det franske Kongebilledes Tilblivelseshistorie. Ved Kunstmuseets Nyordning er nu dette Billede af Louis Michel (ikke Carle, som 1922-Kataloget skriver) van Loo fremhængt, flankeret af Allan Ramsays Billede af Kong Georg III af England og Raphael Mengs Portrait af Kong Carl III af Spanien. Det turde da være af Interesse at gengive de Oplysninger vedrørende Billedernes Erhvervelse, som findes i Udenrigsministeriets Papirer.

Hele Foretagendet begyndte noget anderledes end af Krohn refereret. Ved N. H. Jardins Ombygning af en Del af Christiansborgs Indre 1765 fremkom netop den store Sal, som siden fik Navnet »Potentatsalen«, men officielt hed »Parade Forgemakket«. Pakken i Rigsarkivet (Tyske Kancelli, Udenlandske Afdeling, Realia, O.-P., Portraiter) indeholder en Tegning deraf, et stort Rum, hvis ene Væg har tre Vinduer, medens to Døre og en Ovn (»fourneau«) er anbragt paa den modstaaende Side, og henholdsvis en — mindre — Dør og en større og en mindre Dør paa Længdevæggene; men paa de tre sidstnævnte Vægge er der desuden marqueret Plads til henholdsvis to, seks og fem Portraiter. Dertil er føjet et Brev til en J. H. E. Bernstorff nærstaaende Person, dateret 9. 4. 1765 og saalydende:

Monsieur!

Je vous suis tres obligez de la petite note que vous avez bien voulu m'envoyer. J'en ai fais Usage; Je trouve moyen de placer dans la longueur de la gallerie en face de fenestres 13. grands portraits en piés, qui font le nombre desiré. Chaque tableau doit avoir 5. piés 6. pouces de largeur sur 11. piés 3. pouces de hauteur, mesure Danoise.

Son Excellence Monsieur Le grand Marchal de la Cour [A. G. Moltke] m'a chargé donner ces mesures a son Excellence Monsieur le Baron de Bernstorff.

Si vous croyez que son Excellence desire les avoir pour la poste d'aujourd'huy ou pour celle de samedy prochain je vous prie de lui faire parvenir en L'assurant de mon profond respect. Je part demain pour Fridensbourg je ferai mon possible pour passer au château de Bernstorff; conté-vous toujours vous y trouver vendredy et n'en revenir que samedy. Je m'arrengerai en Consequence lorsque je saurai vôtre reponse definitive.

J'ai l'honneur d'être avec l'estime la plus respectueuse Monsieur vôtre tres humble et tres obeissant serviteur

Jardin.

De Portraiter, som paatænkes indfældede i Væggen, nævnes desuden: Kejseren, Kejserinden som Ungarns Dronning, den russiske Kejserinde, Kongerne af Sverige, Preussen, Polen (Ponia-

Louis-Michel van Loo 1765: Kong Louis XV af Frankrig.
Statens Museum for Kunst

towski), Begge Sicilierne, Sardinien, Frankrig, Spanien, Portugal og Storbritannien. Om den trettende Plads skulde bestemmes for Paven som Konge af Rom eller for Stanislaus Leczinski som forhenværende Konge af Polen, henskødes til Monarkens Afgørelse, og han bestemte da salomonisk, at begge burde udelukkes; saa der blev kun Tale om tolv Billeder. Sagen havde aabenbart Hast; allerede 23. 4. 1765 afsendte derfor tyske Kancelli Skrivelse til vore Gesandter i de nævnte Lande (undtagen Sardinien) om, at Kongen ønskede et Maleri af de respektive Fyrster, »par le meilleur peintre, que Vous pourrés trouver et aussi parfaitement qu'il Vous sera possible«. Den 9. Juli maa der imidlertid sendes fornyet Instruktion afsted. Maalene differererede i de forskellige Lande, og desuden synes Jardin at have maalt galt. Der vedlagdes desuden hvert Brev et Baand, som netop holdt den fornødne Størrelse. Endelig udtryktes Ønsket om, at Malerierne kom til at vise Monarkerne i Kroningsdragt, men da Majestæterne i Spanien, Portugal, Neapel og Preussen ikke kronedes, skulde de fremstilles i kongeligt Skrud.

Hvad nu det *engelske* Billede angaar, indløber der 23. Juli 1765 Svar fra London, fra Legationssekretæren Fr. von Hannecken, som fungerede i Gesandten, Grev H. C. v. Bothmars Fravær, og som i den lange Aarrække 1738—77 var knyttet til vort Gesandtskab i London, og derfor indgaaende kendte engelske Forhold. Brevet af 23. April har Hannecken imidlertid ikke faaet Underretning om, men, lyder det højst omstændeligt, men meget malende:

»Cependant je me rappellois dabord que dit Monsieur l'Envoyé un matin, de retour d'une de ces promenades à pied en chenille, ou froc comme les Anglois l'apellent, qu'on fait icy pour des emplettes, pour voir les artistes, et toute sorte d'autres besoins de pareille nature, me disoit, pas bien longtems avant son depart, qu'il venoit, entre autres, du fameux paintre *Ramsay*, y ordonner pour le ROY nôtre Auguste Maitre un portrait du roy d'Angleterre, que ce paintre en demandoit quatre vingt Guinées et cinq mois de tems pour le bien finir, à cause de l'exactitude qu'exigeoient les cheveux non seulement de la coiffure de la tête, mais aussi de la fourure ou ermeline du manteau royal . . . .

Il y a icy deux fameux paintres, qui sont les seuls employés, dans les occasions importantes, pour faire les portraits de la famille royale Brittanique; je pense que Mons. le comte a preferé celui cy á l'autre, apellé *Reynolds*, parce que bien auparavant je l'ai en-

Allan Ramsay 1766: Kong George III af Storbritannien.
Statens Museum for Kunst

tendu dire que l'autre, qui certainement est aussi un homme à grands talent dans son mêtier, se fie trop à sa facilité, et par là se neglige dans ses executions, à un point qui a donné des exemples de mauvaises reussites, au lieu que celuici prend grand soin de soutenir une reputation toujours egale. Avec les susdites informations il m'etoit facile de trouver le paintre, et voir coment il avançoit? il n'y avoit plus que la difficulté sur la mèsure, aucun des domestiques, restés dans l'hôtel de Mons. l'envoye, n'ayant la moindre connoissance du ruban, non plus que moi; mais je crois que ce point là est aussi dans l'ordre, car, quand je vis hier Ramsay, ma premiere question fut si la toile pour le portrait avoit onze pieds du hauteur? A quoi il me repondit avec quelque surprise et embarras que non; qu'il n'avoit hauteur que neuf pieds quatre pouces et cinq pieds huit pouces de largeur, mésure angloise; qu'il s'étoit cru tout sûr de la regle à suivre, puisque le C^te^ de Bothmar luy avoit montré un certain ruban, mince et de Soye, qu'ils avoient mesuré ensemble; et pour preuve, il me montra son livre, ou il avoit alors noté les susdits 9:4 et 5:8 pouces.

Il est à remarquer que la mesure angloise est bien grande; je ne saurois plus assez me souvenir de la Danoise, pour definir en Proportion entre les deux, je crois cependt la derniere être aussi assez grande; mais j'ai avec moi une mésure usitée dans la plus part des endroits de la basse Saxe qui est de $^{9}/_{16}$ pour moindre par pied: ce qui étendroit 9:4 Anglois à 9:9: Allemans et 5:8: Anglois à 5:11$^{1}/_{4}$: Allemans.

Je dois supposer que quant à la mésure, tout va bien, à moins qu'il ne soit le bon plaisir de Vôtre Excellence de envoyer de rechef un autre ruban; pour être seur du fait. D'ailleurs le paintre venoit d'achever la seconde couche, qui demande une semaine pour secher autant qu'il faut pour recommencer la troisième; aprés quoy il faut encore rétoucher le tout par çy et par là: je pris occasion de mentioner que 80 guinées faisoient un bon prix: il me repondit que c'etoit son prix reglé, et que le Roy de la Gr. Br.e le luy payoit toujours, pour chaque piece, dont je voyois là 6 autres en œuvre, les tous en habit de sacre, et dans la même attitude, enfin entierement pareils, les uns un peu plus avancés que les autres, mais aucun plus que celui pour le ROY, le Roy de la Gr. Br.e ayant coutûme d'en faire présent à chaque nouveau ministre aux cours etrangeres et puis à chaque Gouverneur de colonie com-

me à chaque Vice Roy d'Irrlande. Il est vray que le portrait aprés lequel il tire tous les autres est tres bien executé et trés resemblant.

J'y vis aussi un portrait fini de la reine, en manteau royal, qui resembloit beaucoup; il etoit destiné pour le Prince de Saxe-Hilpourghausen, son parent, qui reside à Vienne. J'y vis en même temps, achevé, un petit portrait ou buste en profil du Roy de la G. B. dont rien ne peut être plus resemblant, et un autre pareil de la Reine, qui sans resembler dans toute cette derniere perfection, que celui du Roy, etoit pourtant assez bien.«

Brevet sluttede med, at Hannecken udbeder sig Ordre om Betaling, Indpakning og Forsendelse, da Maleren gør sig mere Flid dermed end lovet; det menes at være færdigt omkring Begyndelsen af September.

Forfærdigelsen af Billedet trak dog til Gesandten Grev Bothmars store Forargelse ud til helt hen paa Vinteren. I Particulærkasseregnskaberne for 1766 er det opført som betalt med 360 Rdl., en ingenlunde betydelig Sum for et Arbejde af en saa fremragende Kunstner. Efter Christiansborgs Brand kom det til Riddersalen paa Frederiksborg; Høyen omtaler det som »betydeligt« (Nr. 752), selv om han ogsaa andetsteds, helt uretfærdigt, omtaler det i Forbindelse med Udtryk som »mindende om en mislykket Optræden paa Scenen«.

I *Spanien* sad Anton de Larrey som Danmarks Gesandt, men Sygdom havde paa dette Tidspunkt sendt ham paa et Rekonvalescensophold til det sydlige Spanien, saa det blev Legationssekretæren, Johan Samuel de Berger, hvem Anskaffelsen af Billedet kom til at paahvile. Han svarer under 3. Juni 1776, at han antager, at kun Raphael Mengs[1], »premier peintre du Roy Catholique et peut-être un des plus célèbres de l'Europe«, kan være Opgaven voksen, hvorfor han har skrevet til ham for at høre hans Stilling til et saadant Arbejde, hvilket dog vanskeligt vil kunne lade sig arrangere, da Mengs er forpligtet til hovedsageligt at arbejde for Kongehuset og er meget optaget. Svaret, som senere fremkom, lød i Overensstemmelse hermed, men Berger opnaaede da Ministerens, Marquisen af Grimaldis, Tilladelse for Mengs til at paatage sig Arbejdet (10. Juni 1765). Senere indberettede han, at han jo gentagne Gange tidligere har forhandlet med ham om det Billede af Kronprinsen, Prinsen af Asturien, som Bernstorff har ønsket til sit eget Kabinet,

[1] Anton Raphael Mengs (1728–79), Søn af den danskfødte Maler Ismael Mengs var 1761 Hofmaler i Spanien.

men da Mengs har været saa optaget af at male Freskerne til det nye Palais, har det ikke været muligt at naa en bestemt Aftale. Hvad Kongebilledet angaar, beklager Berger, at Mengs sætter sit Honorar, nemlig 600 Dukater, altfor højt, højere end Malere almindeligvis kræver, men da han er meget berømt, beder Legationen om Bernstorffs Sanktion paa dens Aftale med ham.

Imidlertid vender de Larrey, endnu svag og sygelig, tilbage fra sin Orlov, og da man netop i de Dage har paagrebet et dansk Skib, ladet med Vaaben og Ammunition til Spaniens Arvefjender, Marokkanerne, skønt Kongen af Danmark havde lovet at forbyde enhver saadan Handel, blæste der en mod Danmark ugunstig Vind ved det spanske Hof. Da der stadigt intet høres om, at Mengs har begyndt sit Arbejde gaar de Larrey selv til Grimaldi og kan indberette (26. 9. 1765), at denne har sagt, at Mengs har været fritaget for Arbejde for Hoffet for at kunne gøre Billedet til den danske Konge færdigt, før Efteraarsstormene hindrede dets Forsendelse, saa hvis Mengs ikke bliver færdig, maa det skyldes »sa paresse ou sa mauvaise volonté«. Legationen driver nu Mengs til Arbejde og den 29. Oktober kan de Larrey indberette:

»Je sors dans ce moment de chez le Peintre Mengs. Quoique le beau Tableau qui l'occupe, dans l'exacte ponctualité et d'apres l'accord fait, devroit deja être achevé depuis la quinzaine, il ne l'est encore; mais je l'y ai vu du moins travailler à force et il me fait esperer de nouveau pouvoir me le remetre dans 8. jours. Il sera superbe, Monsieur, ce Tableau, et bien digne en un mot de l'habile artiste auquel nous nous sommes adresser.«

De otte Dage var kun et højst optimistisk Ønske. Tre Uger senere hedder det i Depechen af 18. November: »Mr. Mengs tombe de plus en plus dans le defaut ordinaire des grands artistes. Voulant donner à son tableau toutes les perfections dont il est susceptible, il ne cesse de la retoucher«. Hver Dag lover han det færdigt til næste Dag, men altid er der da noget i Vejen; snart maa Gesandten melde, at nu er Tidspunktet for Afleveringen i og for sig ligegyldigt, thi det kan ikke transporteres ad Søvejen før til Foraaret. Og i Virkeligheden blev Billedet først sendt til Cadix til Videreforsendelse til Danmark helt hen i April Maaned. I sit trykte Katalog fortæller Spengler, at Billedet før dets Bortsendelse var offentlig udstillet og vakte stor Opsigt i Madrid. Depecherne indeholder desværre intet herom, men i Relationernes Række staar et

Raphael Mengs 1766: Kong Carlos III af Spanien.
Statens Museum for Kunst

Nummer blankt og netop fra den Tid, Billedet blev afleveret til Gesandten; dette har da vel været Indberetningen om Billedets Succes, og det er Dokumentets interessante Indhold, som har bevirket dets Fjernelse fra dets naturlige Plads. (Om disse Forhandlinger findes Oplysninger blandt de øvrige spanske Depecher i Ministerialarkivets sædvanlige Række: Spanien). Udgiften til Betalingen af Billedet figurerer i Particulærkammerets Regnskab med 1230 Rdl., mere end det dobbelte af, hvad noget andet af Portraiterne kostede. Det reddedes ved Slotsbranden 1794, kom senere til Frederiksborg Slot, fik Plads i Riddersalen og blev atter reddet ved Branden 1859. Naar L. N. Høyen har protesteret mod, at Billedet var malet af Mengs[1], har han saaledes haft aabenbar Uret.

Billedet af *den portugisiske Konge Joseph I.* havde sin egen Historie. Allerede tidligere havde Bernstorff, som planmæssigt samlede paa Datidens Fyrstebilleder, hvilken Collection delvis endnu er bevaret i den store Sal paa Wotersen i Lauenborg, til hvis Udsmykning Billederne var bestemt, anmodet Danmarks Repræsentant i Lissabon, C. G. de Johnn, som 1767 forfremmedes til Envoyé ved det derværende Hof, om at sende sig et Billede af Kongen, men han havde faaet det Svar, at Portugal paa den Tid ikke fostrede nogen stor Maler; den bedste af de tilstedeværende Kunstnere skulde imidlertid udføre et Brystbillede af Majestæten. Før dette Billede indtraf til København, blev Spørgsmaalet om Billederne til »Potentatgemakket« brændende, og den omtalte Rundskrivelse tilstilledes da ogsaa de Johnn med Tilføjelse af, at Bernstorff vel vidste fra hans Indberetning, at man for Tiden ingen betydelig Maler havde i Portugal, men dels kunde en saadan vel være kommen, dels kunde en Kunstner vise sig dernede, saa Muligheden for at faa Kongens Billede var dog ikke udelukket. De Johnns Svar (Portugal, Depecher, 17. 6. 1765) lød ikke just meget lovende: »Nous n'avons pas actuellement un peintre du premier rang a Lisbonne et il n'y a gueres de l'apparance qu'il en viendra sitot«; under disse Omstændigheder har han da henvendt sig til den bedste lokale Kunstner, Sr. Parodi[2], »qui n'est pas des plus mauvais«, hvad Bernstorff vil kunne se, naar han modtager det allerede da afsendte Brystbillede af Kongen, som er lykkedes saa godt, at man sikkert

[1] Niels Laurits Høyens Skrifter I p. 245.

[2] Pellegro Parodi, en Søn af den italienske Maler Domenico Parodi, arbejdede som Portrætmaler i Lissabon til sin Død 1769.

Vigilius Erichsen 1767: Kejserinde Katharina II af Rusland.
Amalienborg, Christian VIIs Palais

tør »le ranger parmi les bons peintres de la moyenne classe«. Brystbilledet skal betales med 10 monnoyes d'or, nu er Kunstneren ganske vist optaget af at male et stort Billede for Dronningen til den nye Kirke; men for 80 monnoyes d'or vil han nok paatage sig at gøre et Billede af Kongen færdigt inden Aarets Udgang efter de ønskede Maal og øvrige Forskrifter.

Kort Tid derefter kan Diplomaten imidlertid fortælle, at Sr. Parodi har foretaget et Skridt, som har vakt stor Opsigt ved Hoffet. Det var jo allerede ofte indberettet, at Kongen havde en udpræget Modvillie mod at sidde Model, og siden sin Tronbestigelse havde han aldeles ikke indladt sig derpaa, »et les portraits qu'on en a, ne pourraient par consequent être parfaitement ressemblants«; nu havde Sr. Parodi en Dag ved den ugentlige offentlige Audiens begivet sig til Majestæten og anholdt om Tilladelse til ret at turde betragte ham, saa han kunde faa Lejlighed til overfor Udlændingene at vise Kongen »aussi beau«, som han forekom sine Undersaatter. Kongen havde samtykket, og Hoffet havde, ikke mindst ved Arveprinsen Don Pedros Anstrengelser støttet Maleren ved straks at sende ham den Dragt, Kongen bar.

Vel blev det ikke fuldendt før Efteraarsstormene, saa Billedet, med hvis Udførelse M. de Johnn var meget tilfreds, afgik først til Danmark 20. Marts 1766. De 80 monnoyes d'or blev til 450 Rdl., som Partikulærkassen betalte. Kunstnernavnet er ikke nævnt i de ældre Regnskaber og Inventarer. Ogsaa dette Billede reddedes ved Christiansborg Slots Brand og fik senere, ved den store Udrømning af Kunstkammeret, Plads i Riddersalen paa Frederiksborg; Høyen omtaler det, i den skrevne Fortegnelse (Nr. 755), som et »ret anseeligt Portrait«. Det synes at være brændt 1859.

Paa Amalienborg hænger Billedet af *Katharina af Rusland*. Den danske Gesandt, von Osten, havde straks overbragt det russiske Hof Kongens Anmodning, og da den politiske Forbindelse mellem de to Riger paa den Tid var yderst hjertelig, havde han faaet det Svar, at det vilde være Kejserinden kært selv at kunne sende Billedet som Gave; som en yderligere Opmærksomhed besluttede hun, at det skulde være til den danskfødte Maler, Vigilius Erichsen, at Udførelsen betroedes.

Da von Osten hjemkaldtes og von Asseburg havde indtaget hans Plads, saa denne sig i Slutningen af 1766 nødsaget til at berøre Sagen, men fik straks fra Panin Meddelelse om, at Billedet

Fr. Liano: Kong Ferdinand IV af Begge Sicilierne.
Amalienborg, Christian VIIs Palais

næsten var færdigt, og at Maleren vilde faa Ordre til at aflevere det. Men lige meget hjalp det; Maaned for Maaned gentoges de samme Forsikringer; først under 30. April/11. Maj 1767 kan Gesandten meddele, at Billedet nu er sendt fra St. Petersborg til Moskva, men at det ikke vil blive ham overgivet, før Kejserinden selv har taget det i Øjesyn. Endelig 26. Juli/8. August 1767 kan von Asseburg slutte Sagen med at indberette, at Overhofmarschallen foregaaende Dags Morgen har oversendt ham Billedet til videre Forsendelse.

I en Indberetning fra April beder Gesandten indtrængende Bernstorff om i København at bestille to Brystbilleder, nemlig af Frederik V. og af Caroline Mathilde, da Vicekansleren (Fyrst Galitzin) meget ønsker dem.

Portraitet af *Carl Emanuel III af Sardinien* kostede kun 171 Rdl. og det blev hjemsendt over Wien, men det synes, at Udførelsen er bestilt og Sagen ordnet ved Hjælp af den franske Gesandt i Turin, Marquis de Chauvelin, og af det franske Gesandtskab i København. Kunstnernavn er ikke nævnet. Ogsaa dette Billede synes reddet fra Luerne paa Christiansborg for at blive et Offer ved Frederiksborgs Brand; ganske vist nævnes det ikke hos Høyen, men i Statsinventaret er et Billede af Kongen af Sardinien opført som tilkommet ved Oprettelsen af Portraitsamlingen paa Frederiksborg.

I *Neapel* sad Marquisen af Curtis som Danmarks Agent og Konsul. Han svarede prompte paa Rundskrivelsen, at han efter moden Overvejelse har valgt »parmi tous les meilleurs peintres de ce païscy celuy qui a eu l'honneur preferablement à tout autre de faire le portrait de Roi auprès de Lui. Il s'apelle François Liano«. Han har tænkt sig Kongen opstillet »dans un mouvement agréable«, medens Resten udfyldes ved en anden til sligt særlig duelig Maler under Ledelse af den berømte Architekt Jean Bibiena[1], »ancien pensionnaire de la Cour de Vienne, à present au service de celle-cy«. Det færdige Billede blev dog alene udført af Liano og det beskrives nøje lige til den dobbelte Kongekaabe, til Bordet, »sous laquelle un amour regarde le jeune Prince en riant«, og til Baggrunden med Golfen i Neapel og »le Vessuve faisant une de ses eruptions«. Prisen 130 Ducater svarer kun til 100 Rdl., og Beløbet med Courtagen og Fragt 106 Rdl. 38 Sk. findes ført til Betaling i Particulærkassen;

[1] Af den berømte Arkitektfamilie Bibiena synes ingen ved Navn Giovanni da at have levet i Neapel. Derimod omtales en Carlo B. 1722 i Neapel.

men først henved et Aar efter lykkedes det at faa Skibslejlighed med »l'ami Charles«, Kaptajn Peter Dirk Owen af Danmark. Og saavel Billedet som nogle Bind af Værket om Herculanum til Grev Moltke indtraf til København tillige med forskellige Elfenbensskæringer og Malerier paa Kobber som Gave til Bernstorff.

Dette Billedet af Ferdinand IV hænger nu i Christian VIIs Palais paa Amalienborg, reddet saavel ved Branden 1794 som 1859. Det havde til sidstnævnte Aar Plads i Riddersalen og faar den Høyenske Karakter: Ret anseelig Maleri (Nr. 754). Den smilende Erot under Bordet bør ikke opfattes som nogen speciel Hentydning; det var et fast Appendix til Fyrsteportraiter fra Ungdomsbillederne af Louis XV og saa nødvendig for Stilen, at endog J. S. Wahls Billede af Christian VI paa Rosenborg anvender denne Figur.

I *Warschau* var Forholdene ugunstige for Tilvejebringelsen af et Maleri af *Poniatowski,* fordi Hofmaleren Bacciarelli[1], 1765 var udlaant til Wien; denne Kunstner, hvis Arbejder — som Danmarks Chargé d'affaires St. Saphorin skriver — udmærker sig baade ved deres maleriske Fortrin og ved deres Portrætlighed; ganske vist er der en Maler, som er i Færd med at male Poniatowski i Kroningsdragt, idet han kopierer Hovedet dels efter et af Bacciarellis Portraiter, dels efter et Pastelmaleri; ham plejer den berømte Kunstner stundom at bistaa ved at retouchere Billedet, »il y mit plus de force, ou même refit entierement la tête, s'il etoit necessaire«.

Da Ventetiden ellers vilde blive for lang, idet Bacciarelli efter sin Hjemkomst vilde være stærkt optaget for Kongen af Polen, besluttede Bernstorff at lade den nævnte Maler Werner[2], »en Sønnesøn af en meget kendt Kunstner«, udføre Billedet »quoi qu'il soit assez mediocre«. Det var maaske som Oprejsning, at St. Saphorin senere indberetter: »J'ai quelques indices que sa Majesté Polonaise a ordonné a son peintre en pastel, qui est très habile, son portrait qu'elle destine au Roi«. Den 4. December 1765 blev Werners Billede færdigt, det betaltes med 203 Rdl. 1 ℔ 10 ß.

Ogsaa dette Billede fik sin Plads senere hen i Tiden i Frederiks-

[1] Italieneren Marcello Bacciarelli (1731—1818) arbejdede for Hofferne i Dresden og Wien, til han 1765 kaldtes til Warschau, hvor han fik en betydelig og værdifuld Indflydelse paa den polske Kunst.

[2] Det er sikkert den kort efter ved Døden afgaaede Christoph Joseph Werner, der var Hofmaler i Warschau, men mest synes at have arbejdet som Miniaturemaler; hans Fader af samme Navn var saxisk Hofmaler og Søn af den kendte Maler Joseph Werner, der arbejdede ved Louis XIV's Hof og i München.

borg Riddersal; Høyen skriver (Nr. 756), at det var fuldt signeret: C. J. Werner, men føler sig i sin Omtale af den ved Branden ødelagte Samling (Skrifter I S. 245) fristet til ved Erindringen om dette Billedes Ubehjælpsomhed at mindes Hamlets Ord: »en kronet Harlequin!«

Blandt de vigtigste Portraiter var Contrafejerne af Kejseren og hans Moder, Maria Theresia, Ungarns Dronning. Da Gesandten i *Wien*, Grev von Bachoff von Echt, modtog Bernstorffs Ordre, svarede han straks med nogle Betragtninger over de kunstneriske Forhold i Kejserstaden, hvor, som han skrev, gode Malere var yderst sjeldne, og derfor stærkt optagne. I en Depeche af 27. Maj 1765 gennemgaar han atter de kunstneriske Muligheder: Maitentz [1], som gaar i sit 72. Aar. er ikke længere anvendelig, saa Hoffet har for overhovedet at blive malet, kaldt Italieneren Bacciarelli fra Warschau, og da denne nu skal rejse tilbage med de halvfærdige Billeder, kan man hverken faa en Kopi eller en Original af ham. Sagkyndige har givet det Raad, at man kunde sende vellignende Brystbilleder til Battoni[2], »premier peintre d'Italie, qui en fera deux portraits exellents« for ca. 250 Ducater, hvad den sardinske Gesandt i Wien, Grev Canal, har lovet at ordne. Denne Plan var ved at blive iværksat da selve Fyrst Kaunitz, hvem Bachoff raadspurgte, henledte hans Opmærksomhed paa Maleren Palco[3], »dont le degré de perfection acquis en ce genre de travaux sembloit très propre au sujet mentioné«. Ved at benytte ham havde man ogsaa den Fordel at kunne »bien gouverner l'ordonnance des tableaux ou, par un defaut de gout, les Italiens manquoient quasi toujours [!], sans comter que le fort de Battoni ne regardoit point les portraits«. Som Følge af denne Henstilling bad Gesandten nu Palco om to Tegninger til de nævnte Malerier, for sammen med Kaunitz at træffe en endelig Afgørelse; Palco fik ogsaa Bestillingen; men da Arbejdet trak i Langdrag, formentlig fordi han var syg — han døde det følgende Aar —, gik Udførelsen af Maria Theresias Billede over til Collonitsch[4], hvem Hoffet hele sidste Vinter (Indberetning af 24. 3.

[1] Martin Mytens (1695—1770) var født i Stockholm; fra 1726 Hofmaler i Wien.

[2] Pompeo Girolamo Batoni (1708—87), paa den Tid Italiens berømteste Maler af religiøse Billeder, naaede egentlig først sit Ry som Portraitmaler, efter at han 1769 havde malet det berømte Dobbeltbillede af Joseph II og Leopold II (Hofmuseum, Wien).

[3] Formentlig Franz Carl Palco (1724—67), bayersk og saxisk Hofmaler; han synes mest at have malet Alterbilleder.

[4] Carl Kollonitsch levede i Wien og døde først ind i det 19. Aarh.

F. C. Palco 1766: Kejser Joseph II.
Amalienborg, Christian VIIs Palais

1766) har benyttet »et qui comme le seul est en reputation d'attråper l'exacte ressemblance de cette princesse«. — Først sent 1766 kunde Billederne, sammen med den sardinske Majestæts Portrait, sendes til Danmark. De betaltes med ialt 406 Rdl. 18 ß. Begge Billederne er bevarede og hænger nu i Christian VIIs Palais paa Amalienborg.

Allerede i Bernstorffs første Rundskrivelse til Gesandterne var der i Exemplaret til W. C. Diede zum Fürstenstein, Gesandten i *Berlin*, taget særlige Cauteler, som nøje viste, at man var klar over, at Sagen ikke vilde kunde ordnes let med *Preusserkongen Friedrich den Store*; der tilføjedes nemlig forsigtigt: »Le peintre est le maistre de representer S. M. Pr. dans l'attitude qu'il jugera la plus convenable, mais le Roi desire que ce ne soit le chapeau sur la tête. C'est a cause de l'ensemble des decorations que je dois Vous faire cette observation«. Man kendte aabenbart Gamle Fritz' Ejendommeligheder.

Forhandlingerne blev straks komplicerede, da der intet, om man kan sige det, »officielt« Billede fandtes af Kongen, og man i Berlin netop da kunstnerisk befandt sig i en Overgangsperiode. Den nyindkaldte Hofmaler C. van Loo[1] havde end ikke malt Kongen; en mindre Maler, Hagelgans[2], havde vel udført Billeder af Kongen med træffende Lighed, men i lille Format, og det ansaas for mere end tvivlsomt, om han virkelig kunde udføre et stort Billede paa en saadan Maade, at det kunde bruges paa Christiansborg. Maleren stod desuden foran sin Afrejse fra Berlin. Endelig havde den hannoveranske Hofmaler, den i Kjøbenhavn fødte Johan Georg Ziesenis[3] for nogle Aar siden malt et godt Portrait af Kongen; men selv om Billedet endnu fandtes paa Slottet, var en brugelig Kopist ikke til at opdrive. — En Depeche af 1. Juni 1765 fortsætter Overvejelserne: Hagelgans Pensel mangler Delicatesse. »Vanloo est un peintre habile, qui a beaucoup d'ambition et qui est surchargé de travaille«. Han er nu optaget af to store Billeder til Prins Henriks nye Palæ og nægter rent ud at copiere et hvilket som helst Billede af Kongen; men hvis man kan bevæge Kongen til at sidde blot to Timer for ham, skal han nok udføre Arbejdet; men dette synes Majestæten at vægre sig ved, skønt Dronningen og mange

[1] Charles Amédée Philippe van Loo (1719—95) var indtil 1770 Hofmaler i Berlin.
[2] Michel Christoph Emanuel Hagelgans (1725—66) fra Darmstadt.
[3] (1716—77).

Carl Kollonitsch 1766: Kejserinde Maria Theresia, Dronning af Ungarn.
Amalienborg, Christian VIIs Palais

Standspersoner med Utaalmodighed imødeser denne Begivenhed. En Kunstner du Buisson[1] kan — efter van Loos Udsagn — nok kopiere Ziesenis's Billede, men det er alligevel ikke helt vellykket, Opstillingen er daarlig og Ligheden med Kongen, som han nu er, mindre end ønskeligt.

Selve Emnet for Gesandtens Brev »Portraiter af Friedrich den Store« er jo et af det moderne Tyskland ofte behandlet Problem (f. Eks. Dr. Seidel: Hohenzollernjahrbuch Bd. I); da de følgende Depecher giver en hel Del ikke tidligere kendte Oplysninger om dette Spørgsmaal, anføres de her mere udførligt end paakrævet for denne Undersøgelse. I en Depeche af 30. 7. 1765 omtales det, at der i Berlin findes en Række anden Rangs Kunstnere, hvem man dog næppe tør betro Udførelse af et Billede af Majestæten i sit kongelige Skrud, da det er Folk, som ikke afviger fra det tilvandte: »qui s'exercent sur cet illustre sujet, et qui sont trop interessés à conserver et à imiter le plus que possible, toutes les plus petites parties de l'habillement de S. M^{é} et de l'attitude dans laquelle ce monarque se presente ordinairement dans le public. Le moindre changement ruine leurs esperances. La raison en est, que ce Prince portant des traits et une physionomie extrêmement difficile à saisir et a rendre et ne voulant point donner aux peintres le temps et l'occasion de se les rendre familiers, il faut le concours de toutes les circonstances indiquées, pour que ces portraits deviennent tant soit peu ressemblant. C'est ainsi, que j'ai vu des portraits, qui promettaient beaucoup, être entierement gatés, par la raison seule, que le peintre n'a pu s'empecher d'y ajouter le cordon, que S. M. ne porte presque jamais«.

Lige saa interessant for Emnet er den følgende Depeche af 17. September: »J'ai eu le bonheur, Monsieur, de deterrer un excellent portrait de S^{a} M^{té} Pruss^{e}. C'est le meilleur, qui ait encore été fait; il surpasse celuy du S^{r} Zisenitz. Quant à la ressemblance, celle-ci est parfaite et frappante. L'auteur de ce tableau est un homme peu fameux, mais qui va se faire connoitre avantageusement par ce travail, appellé Francke[2]. Il a eu le bonheur de saisir les traits de

[1] Neapolitaneren Emanuel Dubuisson (1699—1785) var Antoine Pesnes Svoger og indvandrede med ham til Berlin; først 1764 var han blevet Medlem af Akademiet der. Han har velmalet Portraiter, men hans Betydning var som Pesnes Hjælper.

[2] Heinrich Francke (1738—1792), der 1786 blev Medlem af Berliner Akademiet, var allerede i Henhold til Nicolai: Beschr. v. Berlin 1786, angivet som Mesteren for Billedet af den hilsende Frederik den Store, vel det mest populære Billede af Kongen. Billedet skal dog allerede være malet 1764.

S^{a} M^{té} dans un moment qui l'a frappé, et il est allé aussi loin que le secours seul de l'imagination peut conduire. Il a fait un portrait juqu'aux genoux, qui represente S^{a} M^{té} dans l'attitude d'ôter son chapeau en parlant à quelqu'un. Elle tient le chapeau de la main droite près de son visage, mais sans en couvrir la moindre partie. Elle tient une canne de la gauche, qui pend negligemment. Elle est vetue d'un habit de velours bleu comme Elle en porte de temps en temps, avec l'etoile de son ordre, mais sans cordon, et representée au reste en gands, en écharpe et en bottes, l'êpée au Coté. Le peintre a de la repugnance à changer la moindre chose à cette attitude et à cet habillenent.« Francke undslaar sig meget for at iklæde Kongen det kongelige Skrud, men vil nok fremstille ham støttet til et Bord, hvorpaa de kongelige Regalier kunde lægges og de Attributer, som maatte karakterisere Monarkens Geni, Talenter og Smag. Dette Portrait maatte Kongen eller Bernstorff absolut købe, mener Diede; derefter kunde den kjøbenhavnske Hofmaler jo eventuelt male en Kopi paa den Maade, Majestæten ønskede Preusserkongen fremstillet. Prisen er kun 80 Daler i Guld eller i gamle Louisdorer; Billedet vil snart være færdigt; som Brystbillede vil det blive 50 Daler.

I en ny Skrivelse af samme Dato omtaler Diede atter Franckes Portrait; det synes, at han selv har købt Billedet og nu beder Bernstorff afgive det til Kongen, men hvis det ikke er, som han ønsker, beder han Bernstorff bevare det for ham til senere. Maleren sender allerede Kopier til flere Hoffer, og alle ønsker et Portrait, som fuldt ud ligner Hans Preussiske Majestæt.

Med et Brev af 3. August sender derimod van Loo en forfærdelig ortograferet Skrivelse til Danmark, hvori det omtales, at der, som bekendt, intet godt Portrait findes af Kongen; men skulde han faa Majestæten bevæget til blot to Timer at sidde for sig, skal han nok udføre et godt Portrait til den danske Konge; Prisen er 2000 Rigsdaler.

Bernstorffs Svar er af 1. Oktober. Han takker ivrigt Diede og sender de 16 gamle Louisdorer, som det sendte Franckeske Kunstværk har kostet. Dermed er første Afdeling af denne Sag sluttet.

Billedet har ikke tilfredsstillet i København, og da Diede var rappelleret, sendtes 23. 12. 1766 Ordre til Legationssekretairen i Berlin, Legationsraad Carl Friedrich von Ferber, om at skaffe et repræsentativt og godt Portrait af Friederich den Store. Han svarer,

at han har givet Bestillingen til den før omtalte Sr Franck, som gerne vil male Kongen i hans blaa Fløjlsdragt med Stjerne og det gule Baand, samt Purpurkaabe. Prisen vil blive 40 Louisd'orer eller 200 Daler. Bernstorff gaar (10. Januar 1767) ind paa disse Betingelser, men beder Ferber endelig ikke lade Kongen fremstille i Purpurkaabe, en Paaklædning, som kun daarligt harmonerer med den ellers gode Opstilling (ɔ: Hat i Haanden). Arbejdet maa være færdigt til Paaske. Forsaavidt var ogsaa dette Spørgsmaal i Orden, men netop samme Dag, som Bernstorff approberede Billedets Udførelse ved Francke, sendte Ferber fra Berlin en Depeche om, at nu var van Loo begyndt at male Kongen; han havde endog opnaaet at faa Majestæten til at sidde for sig tre Gange, saa det Billede vilde sikkert blive det mest vellignende af alle — det malede Portrait er et Knæstykke. Bernstorffs Svar herpaa (20. Januar 1767) bliver naturligvis, at Sagen maa opsættes foreløbig; naar Diede atter skal begive sig til Berlin, har han faaet i Opdrag af Kongen at vælge mellem Portraiterne og aftale Betingelserne; men uheldigvis sender Ferber igen den samme Dag et Brev hjem, et Svar paa Bernstorffs Skrivelse af 10., at han nu har bestilt Billedet hos Francke altsaa uden Kappen, som derfor lægges paa et Bord eller en Stol. Kunstneren har indtrængende bedt om et Forskud paa 10 Louisd'orer, som Ferber har givet ham af sine egne Midler. Man forstaar da Ferbers Forlegenhed, da han modtager Bernstorffs sidste Brev, en Forlegenhed, som ikke bliver mindre paa Grund af det hævede Forskud; hans Svar er en Jammer over de tabte Penge. Van Loos Billede har han set; det er et Knæstykke, 3—4 Fod højt. »Le Roy y presente tout le front du visage, dont les traits sont admirablement bien saisis ainsi que ce Monarque en est convenu luy même. Il y est revetû du manteau Royal de pourpre fermé d'un bouton sous le menton; Il porte un cuirasse sur son habit bleu . . . . et une grande épée d'officier. Il montre d'une main sur le temple de Janus, qui se trouve à coté, pour qu'il reste fermé. Ce monarque a dit au peintre d'en fermer bien le verrou à fin qu'il ne l'ouvre jamais. Le public pretend que ce portrait est destinée à l'Imperatrice de Russie, qui l'a demandé, et que c'est pour Luy faire plaisir que le Roy s'est donné la gène d'être trois fois assis.« En god og nøjagtig Kopi, dog ændret, hvad Opstillingen angaar, vil van Loo skaffe for 30 Louisd'orer.

Det følgende Brev om Sagen er fra Diede, som beretter, at

van Loos Billede er meget vellykket, »toute la physionomie y est quoique rajeunie. — — Le peintre en fait des copies qui coutent 30 Louis lorsqu'il les acheve luy même, et 20 quand il ne peint que la tête, laissant le soin du reste à son fils, qui travaille sous ses yeux«. Billedet mangler imidlertid Højhed; for at ændre det i den Retning, forlanger van Loo 1500 Daler; thi da skal det være helt og fuldtud en Original af ham selv. Dog frygter Diede, at heller ikke dette vil være tilfredsstillende; en dygtig Maler vilde paa Grundlag af Franckes og van Loos Billede kunne udføre et fortræffeligt Portrait. Hvad skal der da gøres?« Sagen indankes for Kongen selv, og man bestemmer sig 18. April 1767 endelig for Franckes Portrait.

Det kom som det næstsidste Billede til København og paa Particulærkasseregnskabet for 1767 figurerer det som betalt 4. Septbr. med 40 Louisd'orer eller 749 Rdl. 7 ß. Billedets videre Skæbne er ubekendt; det af Høyen paa det ovenfor citerede Sted omtalte Billede af Kongen af Preussen »bøjende sig lidt, i sin gamle, bekendte Kjole, idet han ligesom lyttede for at give Svar«, synes ikke at være Franckes Portrait, men et Knæstykke malet af Huber 1756, som tidligt havde fundet Vej til Frederiksborg.

Hermed er alle Billedernes Tilblivelseshistorie oplyst, og man maa da om ikke af kunstneriske Grunde, saa af historiske beklage, at Billederne af Kongerne af Preussen, Sverige, Portugal, Sardinien og Polen gik til Grunde paa Frederiksborg 1859.

Men staar man Ansigt til Ansigt med de tre fremhængte Billeder, maa man glæde sig over, at det netop er de kunstnerisk betydeligste, som er bevarede. Og Spørgsmaalet om, hvorvidt Billederne i Detailler har lignet mere eller mindre, træder i Skyggen for Beundringen af deres rent kunstneriske Egenskaber, den Penslernes Festlighed og Pragt, som endnu virker helt blændende.

Og atter, som ofte før, sender man da en taknemlig Tanke til den Mester ved Museet, hvis skarpe Blik og sikre Intuition har forstaaet ud blandt Hundreder af magasinerede eller til alle Sider spredte Malerier, netop at udvælge de Arbejder, som viser sig at være de interessanteste, og at hæve saa mange betydningsfulde af tidligere Generationer vragede Kunstværker frem fra deres Forglemmelses Nedværdigelse til Glans og Ære.

OTTO ANDRUP.

SAKRISTI OG KUNSTKAMMER

Arvtagere efter Oldtidens Tempelskatte, Forgængere for Renaissancens og Barokens fyrstelige Kunstkamre er de middelalderlige Kirkers Sakristier. Her gemtes Kirkens *ornamenta,* hvad der hørte til Gejstlighedens og Kirkens Udstyr, herligt og kostbart Skrud, som hin Messehagel, der var foræret Domkapitlet i Viborg, og havde kostet Giveren 12 Mark Sølv. Den var da ogsaa indvirket med Ædelstene, med Blomster i Guld, med Drager og Udyr, og maatte kun bruges paa de høje Festdage og ikke under nogen Omstændighed komme udenfor Kirkens Enemærker. Ogsaa i Venge Klosterkirke havde der været en kostbar Messehagel, tung og stiv af Guld. Men desuden opbevaredes i Sakristierne Lysekroner og Lamper af Ædelmetal, Kalke- og Hostiegemmer, Røgelsekar, Varmebækkener, Relikvigemmer og Krucifikser af forskelligt Materiale. Paa Valdemar Sejrs Tid havde saaledes Bisp Oluf af Ribe foræret sin Domkirke et Krucifiks af Hvalben. Ogsaa rent profane Klenodier og Rariteter indeholdt Kirkeskattene. Fra Udlandet kendes saadanne Kuriosa som Grifkløer, Kokosnødder, antediluvianske Knogler, Ribbenet af en Hval, Skallen af en Skildpadde osv.

Tidlig maa de danske Katedraler og Klosterkirker have samlet kostbare, skønne og sjældne Sager, skænkede af Gejstlige eller fromme Lægfolk. Allerede 1139 forbød Erkebiskop Eskil Knudsbrødrene i Odense at sælge eller bortgive af Kirkens Kostbarheder, med mindre de blev enige om, at det var nødvendigt eller gavnligt for Kirken. Selv havde Eskil — i Følge Saxo — rigelig forøget Lunde-Katedralens ornamenta. Senere testamenterede Absalon Domkirken Sølvtøj til at gøre solide Alterkalke og Lysekroner af. Desuden gav han seksten Guldringe, de femten med Stene, til et Skrin. Og fra hans Frænde og Eftermand, Andreas Sunesøn, fik Domkirken en »kostbar Skat« af Bøger, foruden Messeskrud, en Krystalskaal med et Stykke af St. Laurentius' Ribben, et Relikviskrin af Sølv, »kunstfærdig gjort«, og Statuetter af de hellige tre Konger

med gyldne Smaakroner. Og Andreas Sunesøns Broderdatter, Ingerd af Regenstein, der vilde begraves hos Graabrødrene i Roskilde, testamenterede dem derfor (1257) et Sølvskrin til Klostrets Bygning og deres eget Brug. Endvidere en Sølvæske til Hostiegemme, de bedste Stykker af sit Kapel og sin største Psalterbog. Saadanne Haandskrifter af Davids Salmer, som højtstaaende Kvinder brugte, var dengang gærne yndigt illustrerede i Farver og Guld. Claranonnerne i Roskilde fik bl. a. et Guldkors, en Guld-Rosenkrans med vedhængende Krucifiks og et Billede af den hellige Franciscus. Domkirken betænkte hun med et Sølvæble, og Sortebrødrene i Roskilde med et Dragebillede af Sølv. Disse Gaver røber, at Skjalm Hvides rige Slægt i tre Led har holdt af fine og smukke Ting.

En Fortegnelse fra 14. Aarhundrede giver et Indblik i Ribe Domkirkes Sakristi. Der var naturligvis Messeklæder, desuden det biskoppelige Ornat, Alterklædninger, Messebøger, et Tæppe, Relikviskrin og Krucifikser. Kostbare, pragtfulde og farverige Stoffer fandtes deriblandt, og kunstnerisk værdifulde Stykker kan dølge sig under den tørre Opregning. Tre Kalke og et Hostiegemme var af Guld, af Sølv tre Røgelsekar, seks Olieflasker, en Varmekugle, et Bækken, to Lamper, fem Kalke, et Billede af den Korsfæstede, syv Figurer osv. To Krystaller er ogsaa opført, foruden to »Grifæg«, d. v. s. Strudsæg. En udenlandsk middelalderlig Forfatter røber, at saadanne Strudsæg hængtes ud i Kirken for ved deres Mærkværdighed at bidrage til dens Søgning.

GUNHILDSKORSET

Det ædleste Stykke fra et dansk middelalderligt Sakristi er det lille Gunhildskors, som Nationalmuseet ejer. Dog er det ikke Stoffet, der er særlig kostbart. Thi det er skaaret af Hvalrostand, der i Norden erstattede det dyrebare Elfenben. Men det udmærker sig ved den Klarhed, Fyndighed og Storladenhed, hvormed i Ord og Billeder en kristelig Tankebygning er gennemført, foruden ved kunstnerisk Finhed og Omhu.

Paa Forsiden stod Kristus foran Korset, med Armene udbredte langs Korsarmene, Hovedet foran Korsglorien, saaledes som det ses paa et omtrent samtidigt lille Krucifiks af Hvalrostand fra Herlufsholm Kirke. Blodstriberne paa Korsarmene og i Medaillonen forneden maa nemlig være skaarne ind senere, efter at det op-

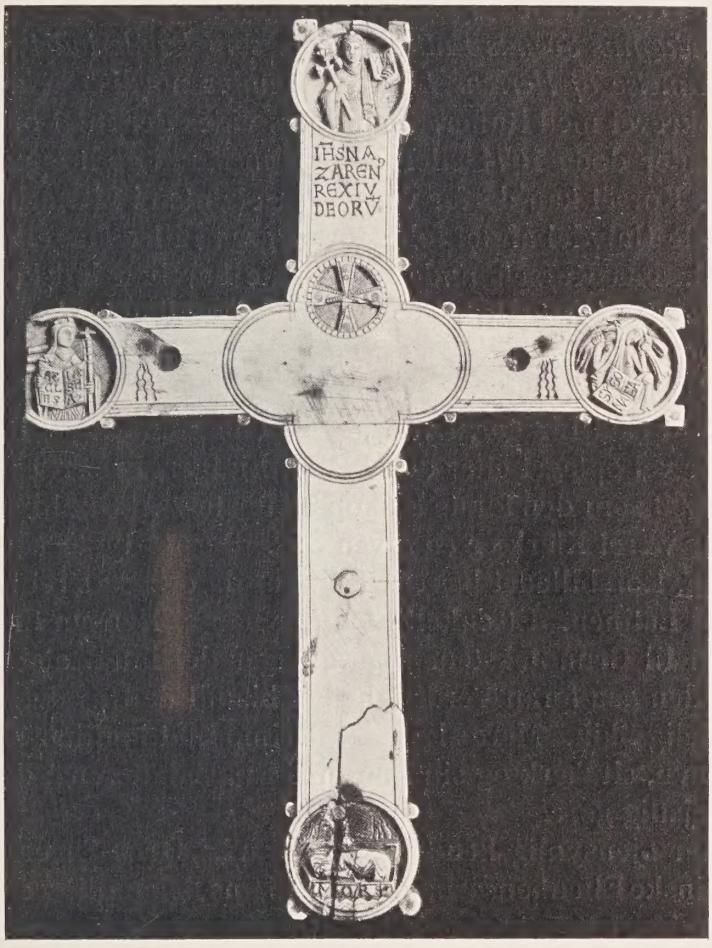
rindelige Billede af den Korsfæstede var erstattet med et andet. Thi Korset er her Sejrens Tegn, øjensynlig ud fra Aabenbaringen for Kejser Constantin den Store af Korset og Ordene: I dette Tegn skal du sejre. Indskriften over Kristi Hoved, som Pilatus havde angivet, Jesus fra Nazaret, Jødernes Konge, maa derfor opfattes bogstavelig. Thi Kristus her paa Korset var fremstillet som Sejrherren over Døden og Jødedommen. Derfor staar »Livet«, en kronet Dronningeskikkelse, foroven i Medaillonen over hans Hoved, med en blomstrende Stængel i Haanden og viser Livets Bog frem, og derfor bøjer »Døden« forneden sig sammen i Kisten, hvis Laag klapper til over hende. Og mens den sammenbrudte, halvnøgne »Synagoge« fortvivlet river i sit lange opløste Haar, staar den kristne »Kirke« sejrrig og kronet i Medaillonen paa den anden Korsarm. Hun holder den aabne Bog og den vajende, trefligede Korsfane, netop det *labarum*, som gav Constantin og Kristendommen Sejr.

I Korsskæringen troner paa Bagsiden den opstandne Kristus med udbredte Arme som Verdens Dommer paa Regnbuen. Hænder og Fødder har Naglehuller, thi Omskriften i Cirklen, Ser mine Hænder og mine Fødder, siger Herren, er Kristi Ord til Disciplene for at overtyde dem om, at det virkelig er ham, der er opstaaet fra de Døde. Han er Begyndelsen og Enden, den som er, og som var, og som kommer, den Almægtige. Thi det betyder jo Bogstaverne Alfa og Omega i den aabne Bog. To Engle tilbeder ham, to andre opruller flyvende Skriftbaand langs Korsarmene. Paa det tilhøjre for Kristus læses: Kommer hid min Faders Velsignede. I Medaillonen følger de hans Bud: en Biskop, en Konge og en Dronning, en Gejstlig, en læg Mand og en læg Kvinde. Tilvenstre læses paa Skriftrullen: Viger fra mig, I fordømte, til (den evige) Ild. Og de nøgne Skikkelser i Medaillonen følger grædende, sorgfulde, nedbøjede, tøvende Kristi Befaling.

I Medaillonen forneden er Helvedes Ildsluer. Den nøgne Skikkelse, som klemmes af en hornet Djævel med Dyreører og Dyrekløer, er Den rige Mand i Lignelsen. Thi paa det Skriftbaand, han har oprullet langs Korsstammen, læses hans Ord: Fader Abraham, hav Medlidenhed med mig og send Lazarus, at han kan dyppe Spidsen af sin Finger og læske ..... Og han afslutter Ordene ved at pege paa sin udstrakte Tunge for at vise, hvad Lazarus skal læske. Svaret kommer fra Korsets Top, fra Paradiset, hvor Lazarus, omgivet af andre Salige, sidder i Abrahams Skød. Det er Abrahams Svar

der læses paa Skriftrullen: Søn, kom i Hu, at du har modtaget dit Gode i din Levetid.

Forsiden viste altsaa Kristus, der ved sit Forsoningsværk overvinder Døden og Jødedommen og fører Livet og den kristne Kirke



Gunhildskorsets Forside

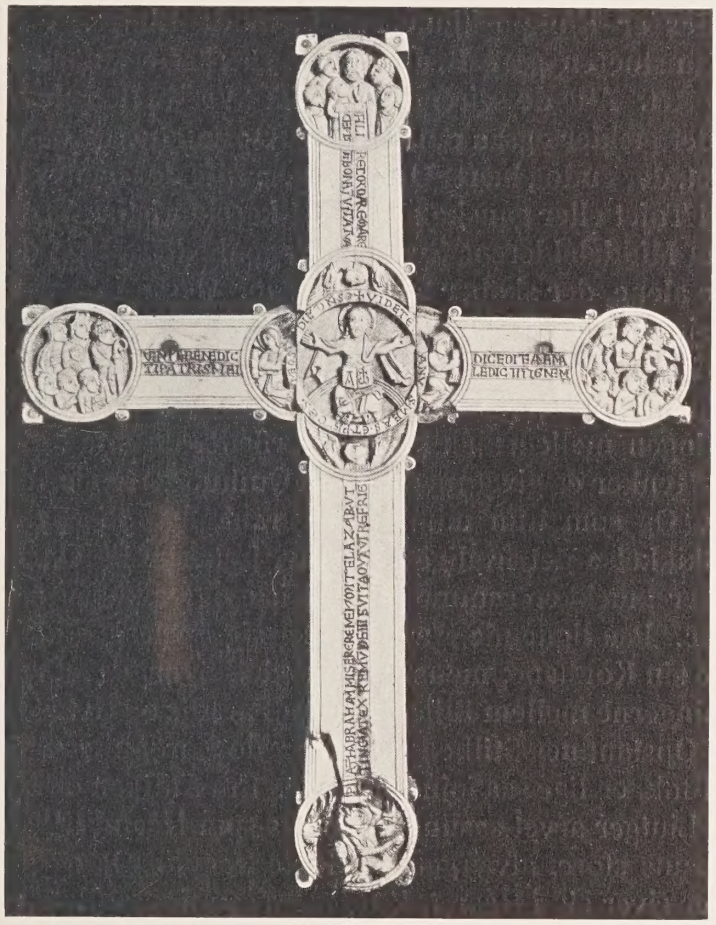
til Sejr. Paa Bagsiden ser man Kristus som den almægtige Verdensdommer, Herre over Naade og Straf, de evige Himmelglæder og de evige Helvedpinsler. Toppen af det lille Kors naaer saaledes med Paradiset og det evige Liv — efter Tanken — op i Himlen, dets Fod sænker sig, med Døden og Helvede, i Jordens Indre. Det er, i Overensstemmelse med middelalderlig Udlægning, blevet et Billede paa Universet. Og idet Fremstillingen af Synagogen griber tilbage

til den fjærne Old, Dommedag viser ud mod den yderste Fremtid, og de evige Himmelglæder og Himmelstraffe opløser Forestillingen om Tid, bliver Korset Symbol paa Uendeligheden og Evigheden.

Det er skaaret — i to Stykker — til en Datter af Svend Estridsen, Helene, hvis nordiske Navn var Gunhild. Man læser det forneden paa Korsets ene Sideflade: *Hvo der betragter mig skal bede til Kristus for Kong Magnus Svends Datter Helene, som havde ladet mig gøre til Ihukommelse af Herrens Lidelse.* Hendes nordiske Navn staar desuden skrevet med Runer. Men ellers vides der intet om hende. Hendes Fader døde 1074 eller 76 som en Mand godt oppe i Halvtredserne. Korset kan derfor være skaaret enten i 11. Aarhundrede eller i første Halvdel af det følgende. Ogsaa Billedskærerens Navn er bevaret. Paa Korsets anden Sideflade har han indskaaret: *De der tror paa den korsfæstede Kristus skal i deres Bøn ihukomme Liutger, som havde skaaret mig paa Begæring af Helene, der ogsaa kaldes Gunhild.* Heller ikke om ham vides der andet, end hvad selve Korset fortæller. Navnet Liutger, Lyder, er ikke ualmindeligt i Danmark. Men det er vel optaget efter den hellige Liutger, Frisernes Apostel, der døde 809 som den første Biskop i Münster. At Gunhildskorsets Mester har været Klerk er en given Sag. Derpaa tyder afgjort den Tankegang, Korsbilledet bærer. Han har da ogsaa været fuldt fortrolig med Latinen. Et enkelt Sted har han af Hensyn til Pladsen føjet noget til Grundteksten. Og vel siger det intet, at han lader Gejstligheden gaa foran Verdsligheden blandt de Udvalgte; thi det er almindelig Skik. Mere siger det derimod, at han har sidestillet sit eget Navn, sit Værk og sin Bøn med Kongedatterens; det kunde kun en Gejstlig gøre.

Han har øjensynlig kendt samtidige udskaarne Sager fra Köln og byzantinske Elfenbensarbejder. Men hans Behandling er friskere og friere, minder noget om enkelte Arbejder, der anses for engelske. Og lige saa fint som han udnytter de smaa Virkemidler, lige saa klogt og omsigtsfuldt har han anvendt dem, der er bærende for Kompositionen i dens Helhed. Baade paa For- og Bagsiden er Korsskæringen omgivet af fire tredobbelte og koncentriske Halvkrese, der tilsammen danner et Firkløver. De tjener til at isolere Kristus i Midten. Paa Forsiden strakte den uforholdsmæssig store Skikkelse Arme og Ben ud over Cirkelslagene. Derved ligesom fjærnedes Medaillonerne fra hinanden. Men navnlig paa Bagsiden er Cirkelslagenes fjærnende og samlende Virkning sindrigt udnyttet. Her

giver de to tilbedende Engle den midtpunktsøgende Kraft, de to Engle med Skriftrullerne den midtpunktflyende. Dertil kommer, at Radien i den Cirkel, der omgiver Kristus, er større end Medaillonernes. Skikkelsen, hvis Hoved, Hænder og Fødder berører Cirklen, virker derfor større end Medaillonfigurerne. Og idet Kri-



Gunhildskorsets Bagside

stus sidder paa Regnbuens Cirkelslag, og Kappefligene drages ud med de udbredte Arme, fortsættes hans Bevægelse gennem de to Engle, der bringer hans Bud ud til Korsarmenes Medailloner. Lige saa sindrigt og kunstnerisk har Liutger forenet Figurer og Bogstaver. Det er Englene, Abraham og den rige Mand, der holder de fire Skriftruller, hvis Bogstaver læses paa Korsfladen. Disse fire dobbelte lodrette og vandrette Rækker knitrende Bogstaver giver et

Indtryk af Strømning paa Korsfladen mellem Cirkellinierne, et Fra og Til, mod hvilket Midtens Cirkelslag spænder som et Bulværk. Da Korset endnu stod med den oprindelige Forgyldning og med blaa, røde og grønne Farver mod den hvide Hvalrostand, maa Indtrykket af flimrende Bevægelse og strømmende Uro have været endnu stærkere.

Saaledes er Kompositionernes bærende Linier. I Figurerne skulde Kunstneren gøre Rede for de stærkeste Modsætninger af forskellig Art. Alle de sejrende fik fuldt Skrud eller blev helt paaklædte; det gælder ogsaa om de saligt Opstandne og om de Salige i Paradiset, der endog bærer Overkapper. Alle de Slagne er derimod daarlige i Tøjet eller ganske nøgne, et karakteristisk Træk til Forstaaelse af Middelalderens Syn paa Nøgenheden. Men det er ikke Klæderne alene, der skaber Skikkelserne. Ogsaa i deres Holdning er der Sejr eller Nederlag og Fortvivlelse. Den kronede Vita har de vide Ærmegab, der kendes fra Datidens kvindelige Modedragter, en Perlekrans om Bæltet og Sløret bræmmet med Ædelstene. Og Modsætningen mellem den glatte Overflade, de fine Folder og de stramme Rynker er givet med udsøgt Omhu, der røber en virkelig Plastiker. Og som hun udfolder sig rank og rolig symboliserer hendes Skikkelse det frodige Vækstliv, i stærkeste Modsætning til Døden, der knækker sammen i sin Kiste og dækker Ansigtet med Hænderne. Paa lignende Maade rejser sig Ecclesia stille og lodret som selve sin Korsfane, mens Modbilledet, Synagogen, splittes. Og Modsætningerne mellem Billederne fra Paradis og Helvede, mellem de saligt Opstandnes Stilhed og Ro og de Fordømtes bølgende og vigende Flok, er lige saa iøjnefaldende. Fra Antiken og Byzantinismen har Liutger arvet saadanne Gestus som Haand til Kind i Sorg og Abrahams store, afværgende løftede Haand. Og ogsaa Fortvivlelsen, der river sig i Haaret, kendes fra samtidig Billedkunst. Men han bruger de forskellige Gestus baade fyndigt og med let Afveksling. Og han forklarer Skikkelsernes Holdning og Bevægelser ved Aasynenes Præg og Minespil. Paa primitiv Vis er Øjnene fuldt udfoldede, enten de ses forfra eller fra Siden. Derved faar han god Lejlighed til at forme Øjet og dets Omgivelser paa forskellig Maade. Og efter antik Tradition udborer han Øjets farvede Dele. Han kan antyde baade det roligt seende, det skuende, det stirrende og gloende Blik. Kun Synagogen og Døden er blikløse; de er udslukte. Og han kan give Minespillet gennem Mundenes Bevægelser. Dog er de

Sejrendes Aasyn ubevægede; de taler gennem Øje og Blik. Kun en af de Salige trækker let paa Smilebaandet. De Fordømte har derimod bævende Læber, og Djævelen et ondskabsfuldt hoverende Grin.

Bag det lille Kors staar en Kunstner, der har hørt til de aller betydeligste samtidige Billedskærere. For denne Klerk har Kunsten været den fuldeste Alvor. Thi han har i Ord og Billeder, baade storladent og med Finhed og Følsomhed, bekendt sin egen og sin Samtids Tro. Derfor strømmer Indholdet i hans Værk endnu idag Beskueren friskt og klart i Møde.

FRANCIS BECKETT

SAKRISTI OG KUNSTKAMMER. H. C. Bering-Liisberg, Kunstkammeret. Kbh. 1897. J. v. Schlosser, Die Kunst u. Wunderkammer d. Spätrenaissance. Leipz. 1908. S. 44 ff. — A. Heise, Dipl. Vibergense. S. 1 f. Script. Rer. Dan. V, 245; VII, 191. Kuriosa: Otte, Handb. d. kirchl. Kunstarch. I3, S. 213 f. — Erkebiskop Eskil: Thorkelin, Diplomatarium. I, S. 245. Saxo, ed. Müller. S. 911. — Erslev, Testamenter. S. 3 ff., S. 7. Weeke, Lunds Domkapitels Gavebøger. S. 145. Psalterier: Hist. Tidsskr. VIII, 4. S. 60 ff. (Ellen Jørgensen). — O. Nielsen, Ribe »Oldemoder«. S. 114 ff.

GUNHILDSKORSET. Til Henvisningerne i Weilbachs Nyt dansk Kunstnerlexikon II, S. 31 f. kan føjes: Jul. Langes Udv. Skrifter. I, S. 289 ff. Tidsskr f. Industri. 1912. S. 17 ff. (Beckett). Michel, Hist. d. l'art. I, 2. S. 880 f. (Molinier). Af det her omtalte Krucifiks i Louvre (Molinier, Louvre. Cat. des ivoires. 1896. Nr. 26) er der Fot. i Kunstindustrimuseet. Krucifikset viser ikke synderlig Lighed med Gunhildskorset. Dette kom efter Holger Rosenkrantz' Enke, Sofie Brahes Død (1649), til Kunstkammeret. Af Forsiden findes en Tegning i Resens Atlas (under Ribe). Forsiden er ogsaa stukket i Jacobæi Museum Regium. Tab. XIV, fig. X. Jfr. S. 57. Begge Sider stukne hos Suhm, Hist. af Danmark. IV, S. 466. Da senere det opr. Billede af den Korsfæstede erstattedes med et andet, er Naglerne plumpt boret gennem begge Korsarme, og Foden sprængt af en tredie Nagle. Kan man tro Geng. hos Resen og Suhm, er dette først sket under Renaissancen. Krucifikset fra Herlufsholm, et Pektoralkors, er gengivet hos Goldschmidt, Elfenbein-Sculpturen. II, Nr. 70. Det anses, S. 33, for maaske engelsk, og sættes til 11. Aarh. (Klostret er grundl. 1135). De bibelske Citater er: Luc. 24, 39 (Liutger har indføjet Ordet *meos*); Matth. 25, 34; 25, 41. Luc. 16, 24—25. — I Lunds Domkirkes Gavebøger er med den ældste Haand (2. Trediedel af 12. Aarh.) under Dødsdagen 16. April indført en *Gunnildis, dicta doter Svens* (Weeke S. 89), under 19. Marts, ligeledes med den ældste Haand, bl. a. en *Liutgerus* (Weeke S. 64). — Jeg jævnfører følgende Arbejder, som jeg kender af Selvsyn, med Gunhildskorset: Westwood, Fictile ivories. 355; 356; 317; 343. Det sidste, et Bogbind i Kunstgewerbemuseum i Köln, er gengivet hos Goldschmidt, Elfenb.-Sculpt. II, Taf. XV, 47. Jfr. desuden Goldschmidt. II, 58; 66; 82 (Kölner-Arbejder), og: Illustrations of ivories in the South-Kensington Museum. Lond. 1908. Pl. 25 & 26 (Haandgreb udskaarne i Hvalrostand, formentl. engelsk Arb.). Jeg bemærker, at Goldschmidt overfor selve Gunhildskorset har ændret sin til mig tidligere meddelte og i den anf. Afhandling i Tidsskr. f. Industri refererede Anskuelse, og har tiltraadt min Anskuelse, der er grundet paa Studier i 1897 i Kensington-Museet, om Paavirkning fra Kölner-Skolen samt muligvis ogsaa fra England.

Portræt af Johan Mestmacher (Detalj). Bergens Museum.

ELIAS FIIGENSCHOUG

NYOPDAGEDE BILLEDER.

Gjennem den senere tids forskninger kan man gjerne si, er den norske malerkunst før 1814 skapt. Og den blir stadig rikere paa kunstnere og verker. Saaledes er Elias Fiigenschougs produktion vokset med omtrent et billede hvert aar i den sidste tid.

Da han er en av de mest fremtrædende kunstnerpersonligheter i 1600-aarenes Bergen, kan det være av interesse at følge hans »tilblivelseshistorie.«

Det var skolebestyrer Bendixen i Bergen som opdaget ham. Under en av sine antikvariske reiser i Søndhordland fandt han paa altertavlen i Ølve kirke signaturen E F. Billedet forestiller opstandelsen, og bærer følgende indskrift: »Til Guds Ære hafver 1640 erlig

og velagte Mand Christen Hansen Fouget udi Sundhordlen og hans Hustrue foræret denne Taffle til Kirchen 1644«. I forgrunden tilvenstre er bl. a. malet en middelaldrende mand, som ser undrende op mot den korsfæstede, mens han holder sin højre haand paa en stor hund. Vistnok et billed av donatoren[1]. Efter signaturens bokstaver at dømme mente Bendixen at han hadde fundet et arbeide av Enrico Fiamingo. Og i en avhandling om utstyret i Mariakirken (Tyskekirken) i Bergen kunde han i 1899 paavise en række nye billeder av den samme E. F.[2] Det var først og fremst tre store billeder, som hadde hængt i Mariakirken: det ene med en fremstilling av »Hellig tre Konger«, dateret 1640[3], de to andre epitafier av ens størrelse og stil, begge med tyske indskrifter og dateret 2. febr. 1643. Det ene er et »Hellig tre kongers«-billede — med visse forskjelligheter fra det foregaaende — ifølge indskriften skjænket til minde om Johan Mestmacher, hvis portræt er malet i en cartouche under billedet. Det andet viser Herodias som tar imot Johannes's hode paa et fat og donatorens portræt, ifølge indskriften Hans Bonhoff[4]. Foruten disse tre kirkelige billeder omtaler Bendixen ved samme anledning tre portrætter i Stranges fattighus i Bergen. Det ene forestiller Borgmester Ove Jensen[5] (f. 1601, d. 1675), det andet hans hustru Karen Mauritsdatter f. Bostede[6] (f. 1618, d. 1652); begge to bærer signaturen E. F. og aarstallet 1643[7]. Det tredje som var usignert skulde forestille en ung pike og vistnok være billede av deres datter Cecilia (f. 1630, d. 1706). Dette portræt maa imidlertid være identisk med det som i katalogen over Bergens museums portrætutstilling 1911 angives som billede av anstaltens stifter, raadmand Strange Jørgensens Datter Margrethe Strangesdatter Bostede (f. 1591, d. 1658), som 1610 blev gift med foged over Lysekloster Mauritz Bostede (1564—1640), altsaa mor til ovennævnte Ove Jensens hustru. Dersom dette er rigtig, er billedet antagelig malt før 1625 og kan neppe være utført av E. F.; det blev opbrændt 1915[8].

[1] Aarsber. for Foren. til norske fortidsmindesmærkers bevar. 1895, sd. 12 f.
Cf. E. B. Bendixen: Kirkerne i Søndre Bergenhus amt. Bergen 1904—12. sd. 240 f.

[2] B. E. Bendixen: Mariakirken og dens utstyr. Bergens hist. foren.'s skr. Nr. 5, 1899.

[3] Harry Fett: Norges kirker i 16. og 17. aarh., fig. 164.

[4] Harry Fett: Norges kirker i 16. og 17. aarh., fig. 165.

[5] Do. do., fig. 153.

[6] Do. do., fig. 153 a.

[7] Cf. C. W. Schnitler og A. M. Wiesener: Bergenske malte portrætter 1600—1850 i Bergens museums aarbok 1912, Nr. 2, sd. 49—50.

[8] Cf. d. s. sd. 27 og fig. 9 samt H(arry) F(ett): Portræt i offentlig eie opbrændt 1915, Aarsberetn. f. Foren. til norske fortidsmindesmærkers bevaring 1915, sd. 176 ff.

Bendixen var efter disse opdagelser efterhaanden begyndt at tvile paa, at E. F. var Enrico Fiamingo; denne mester hadde jo ikke været i Norge og hans verker forøvrig var av større kunstnerisk værdi end de norske. Denne gaade løste rektor A. E. Eriksen ved at gjøre opmærksom paa et utdrag av Skjerstad kirkes regnskap for 1652 (offentliggjort i Norske stiftelser III, sd. 824), hvor det heter, at »Iver Sivertsøn og Jacob Villumsen, Lensmand i Salten, havde i Bergen ladet bekoste en altertavle, hvorfor i Arbeidsløn til Billedsnideren er givet 50 Rdlr., hvilken Tavle de siden til Kirken forærede, mens for samme Tavle at staffere er givet til Kontrafejeren i Bergen, Elias Fugelschoug, 35 Rdlr.«[1] Fra nu av var det klart, at signaturen E. F. var Elias Fugelschoug indtil lektor Joh. E. Brodahl ved gjennemgaaelse av regnskapet med en til visshet grænsende sandsynlighet konstaterte at hans navn i virkeligheten var Fiigenschoug[2]. I denne Forbindelse kan det være av Interesse at nævne, at altertavlen i Skjerstad kirke, som brændte 1873, ifølge øienvidners uttalelse kun hadde utskaarne billeder; Fiigenschougs arbeide har m. a. o. ved denne anledning indskrænket sig til kolorering av skulpturen[3].

I slutningen av 1900 kom der til Bergens museum et epitafium fra Indviks kirke i Nordfjord med en portrætgruppe bestaaende av to præster i ornat, to kvinder — præsternes hustruer —, to smaapiker, en liten gut med et dødningehode i hænderne, et spædbarn paa likstraa og mellem kvinderne en tredje præst, hvis billede tydligvis er sat til senere av en anden haand; figurerne er anbragt i en søilehal med et stort forhæng paa høire side[4]. Paa en søile ved den gamle præst staar signaturen: E. F. pinxit. Ifølge indskriften paa rammens konsol er de fremstillede personer Peder Gjeblesen eller Gabelsen som var sognepræst til Indvik fra 1618—1646 og hans hustru Maren Jensdatter, som døde 1655, magister Bendix Nielsen Friis som blev hans efterfølger og døde 1650 og hans hustru, som var Peder Gabelsens datter Agnete; efter sin første mands død blev hun gift med efterfølgeren Absalon Jørgensen Beyer — hvis portræt vistnok er det senere tilmalte — og døde 1668[5]. Da hendes dødsaar

[1] Cf. B. E. Bendixen: En bemerkning om Mariakirkens malerier i Bergens hist. for. skr., Nr. 6. 1900.

[2] Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Fiigenschoug alias Fugelschoug i Bergens hist. for. skr. Nr. 22, 1916, sd. 3.

[3] Joh. E. Brodahl: Skjerstad kirkes historie, 1913.

[4] Harry Fett: Norges kirker i 16. og 17. aarh., fig. 173.

[5] B. E. Bendixen: Et maleri af Elias Fugelschoug i Bergens hist. foren. skr. nr. 7, 1901.

staar aapent skulde det synes rimeligt at tidfæste billedet til 1655 — det seneste av de anførte aarstal — eller tiden nærmest efter. Der foreligger dog en mulighet, ja kanske sandsynlighet for, at det bør sættes til ca. 1646, f. eks. umiddelbart efter Peder Gabelsens

Portræt af Hans Bonhoff (Detalj). Bergens Museum.

død. Barnas unge alder kan peke i denne retning og konsolen med inskriftene kan meget godt være av senere dato.

Det næste billede af Fiigenschoug blev merklig nok opdaget i Sverige, paa Skokloster i Uppland. Gjennem friherre Rudolf Cederstrøm blev nemlig Bergens museum gjort opmerksom paa et maleri, som fandtes der paa slottet, med en indskrift som viste at det forestillet Halsnø kloster i 1656. Da det desuten bar signaturen E. F. var det ikke vanskelig for konservator Lexow at gjette hvem kunstneren var. Hvorledes det er havnet paa Skokloster var imidlertid en større gaade. Men den har konservator Lexow løst paa en tilfredsstillende maate. Ifølge indskriften er en av bygningerne opført av den danske adelsmand Otto Krag, som eiet Halsnø kloster fra

1646—1651. Av denne grund, muligvis ogsaa fordi han var kunstinteresseret, har han i 1656 skaffet sig et billede av sin fordums eiendom, og da Carl Gustaf Wrangel tok ham tilfange paa Nyborg paa Fyen i 1658 er billedet sammen med andet krigsbytte kommet til seirherrens slot[1].

Høsten 1918 opdaget lektor Brodahl i Stadsbygdens kirke i Trøndelagen to portrætter malt paa træ, begge med aarstallet 1657 og signaturen E. F. Det ene av dem fremstiller ifølge indskriften bakpaa magister Hans Samuelsen Schreuder (f. 1595, d. 1647) som var præst ved Domkirken i Bergen fra 1628 til 1647. Han staar i sit ornat ved et bord med bøker og et dødningehode, som vistnok skal vise at han var død, da billedet blev malet; i bakgrunden sees fra venstre til høire en væg med halvparten av en bue, en søile av sten med uthugne dekorationer paa fotstykket og en aapning som oventil er tildækket av et blaat forhæng med nedhængende dusk mens man under dette skimter et landskap med brune busker. Det andet billede forestiller efter indskriften den foregaaendes søn Otto Hansen Schreuder (f. 1628, d. 1696), som var sognepræst ved Nykirken i Bergen fra 1657 til 1696. Han staar i ornat ved et bord med bøker, hansker, en globus o. l. og i bakgrunden sees et forhæng — det øvrige er ødelagt. Billederne er øiensynlig malt umiddelbart efter Otto Schreuders utnævnelse til sognepræst ved Nykirken i Bergen og er sandsynligvis kommet til Stadsbygden med hans datter Susanne som var gift med Hans Petersen Arentz (d. 1720) som var præst deroppe[2].

For et par aar siden fandt — ifølge mundtlig meddelelse — docent C. W. Schnitler signaturen E. F. paa altertavlen i Vossevangens kirke, en fremstilling av korsfæstelsen.

Endelig opdaget undertegnede de samme bokstaver paa en portrætgruppe som høsten 1919 blev indsendt fra Ulvik kirke i Hardanger til riksantikvaren for at restaureres. Billedet viser en præst i ornat tilvenstre og hans hustru tilhøire, begge i bedende stilling, desuten fire smaagutter, tre smaapiker og et spædbarn, hvorav øiensynlig den mindste gut og den mindste pike som holder et dødningehode, og spædbarnet med glorien om hodet er betegnet som døde; i bakgrunden sees under et forhæng med nedhængende du-

[1] Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Figenschoug alias Fugelschoug, sd. 6 ff., fig. sd. 8.

[2] Joh. E. Brodahl: Elias Fiigenschoug i Stadsbygdens kirke, tre artikler i »Dagsposten«, Trondhjem, febr. og mars 1919.

Portræt af magister Hans Samuelsen. Stadsbygdens kirke.

sker, fra venstre til høire en rundbuet aapning — hvor signaturen er anbragt — figural reliefskulptur, en vreden søile og et landskap med løvtrær. Ifølge traditionen fremstiller billedet Thomas Samuelsen Uro eller Due[1], som var født i Kjøbenhavn, blev residerende pastor i Fane ved Bergen 1634 og sognepræst til Ulvik i Hardanger 1652, hvor han døde 31. okt. 1667, hans hustru Anne Rasmusdatter (d. 1696 i 79-aarsalderen) og deres barn[2]. At det virkelig er Tho-

[1] B. E. Bendixen: Kirkerne i Søndre Bergenhus amt, Bergen 1904—12, sd. 483.

[2] Cf. J. F. Lampe: Bergens stifts biskoper og præster, Kra. 1895, sd. 410.

mas Samuelsen og hans familie synes forøvrigt at bekræftes av den omstændighet at billedet oprindelig skal ha hængt i Granvin kirke. Da Ulvik blev hovedsognet flyttedes det imidlertid dit[1]. Bendixen meddeler nemlig at »ved skiftet efter Thomas Samuelsen Urv der var kirken skyldig noget over 20 rdlr. blev av sorenskriveren udlagt 1 stort contrafei med forgyldte rammer omkring for gjælden, dette skulde udhænges i kirken til sirat og prydelse, eftersom det skulde være det bedste, som var at bekomme, efter at kgl. Maj.'s skatter var betalt«[2]. Efter al sandsynlighet er billedet malt kort efter Thomas Samuelsens utnævnelse til Ulvik, kanske før han reiste fra Fane i 1652; hans hustru vilde nemlig paa den tid være omkring 35 aar — hvilket kan stemme med hendes portræt — og den ældste av smaapikerne saavidt liten at hun kan ha trængt de 15 aar faderen var i Ulvik for at bli tilstrækkelig gammel til at giftes med kapellanen Niels Nielsen, hvis hustru hun var da Thomas Samuelsen døde.

Der kjendes altsaa for øieblikket ialt 12 malerier av Fiigenschoug, derav fem med bibelske motiver, seks portrætter og et landskap, et faktum, som tyder paa en meget omfattende virksomhet i tiden fra 1640 til 1657. Dog har kunstmaleriet neppe været hans egentlige arbeide. Likesom hans kollega Johan Contrafeyer i Trondhjem hovedsagelig var beskjæftiget med at forgylde kirkefløier og male utskaarne altertavler o. l. saaledes har sandsynligvis ogsaa Fiigenschoug øvet alslags arbeide, som hørte med til staffererens fag. Oplysningen om, at han kolorerte altertavlen til Skjerstad kirke tyder ialfald herpaa. Hvem han ellers var og hvor han lærte sin kunst har man desværre intet kjendskap til. A. M. Wiesener har heller ikke kunnet finde ham i Bergens borgerbok i 1600-aarene, ikke engang nogen ved navn Elias, som kan tænkes at være identisk med ham[3]. I borgerboken for 14. aug. 1632 nævnes det vistnok at en Elias Christopher fra Helgeland tok borgerskap. At det her gjælder maleren er vel neppe rimelig, men ikke umulig[4]. Eiendommelig er det ialfald, at første gang navnet Elias Fiigenschoug saa vidt vides ellers optræder, er i Bodø kirkebok under 12. søndag e. Tref. 1716 da skrædderen Peder Bøylings barn fik dette navn[5].

[1] Oplysn. i brev $^{11}/_{12}$ 1917 fra sognepræst Asbjørn Olafsen.
[2] B. E. Bendixen: Kirkerne i Søndre Bergenhus amt, Bergen 1904, sd. 470.
[3] Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Fiigenschoug alias Fugelschoug, sd. 5.
[4] Oplysn. ved E. Lexow $^{21}/_{2}$ 1920.
[5] Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Fiigenschoug alias Fugelschoug, sd. 1.

Portræt af præsten Thomas Samuelsen med hustru og børn. Ulvik kirke.

Og den dag i dag findes der i Nordland bærere af navnet Fiigenschoug, men om de har nogen forbindelse med maleren skal være usagt. Det kan da aapne muligheten for at han har tilhørt en Nordlandsslægt. Av større interesse er det imidlertid at der den 12. febr. 1722 blev avholdt skifte i Bergen efter en Elias Fiigenschou, som meget godt kan ha været en sønnesøn av maleren. Ogsaa i Bergen fins der fremdeles Fiigenschouger, og selv om dette gir liten oplysning om malerens herkomst synes denne kjendsgjerning ialfald at styrke den formodning at hans navn har været just Fiigenschoug.

Skal man vite hvem Fiigenschoug var maa man altsaa raadspørge hans arbeider. Alle hans bibelske kompositioner viser et nært slegtskap med Rubens' billeder. Korsfæstelsen i Vossevangens kirke er en kopi efter et maleri av ham fra 1620 (nu i Antwerpens museum), og det yngste av »Hellig tre kongers«-billederne er kopier efter et andet av hans verker fra 1626—27 (nu i Louvre)[1]. Hvordan forholdet er med billedet fra Ølve kirke kan jeg ikke uttale mig om, da jeg bare kjender dette av omtale. Det andet »Hellig tre kongers« billede og maleriet av Herodias som mottar Døperens hode er vistnok ikke kopier efter originaler av Rubens men sandsynligvis efter elevarbeider fra hans atelier[2]. En eiendommelighet ved det yngste

[1] Rubens: Klassiker der Kunst V, Stuttg. u. Lpz. 1905, sd. 292.

[2] Cf. Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Fiigenschoug alias Fugelschoug, sd. 6.

»Hellig tre kongers«-billede er det imidlertid, at kompositionen er gjengit i omvendt skikkelse. Brodahl har derfor uten tvil ret naar han formoder at Fiigenschoug har anvendt et kobberstik som forbillede. Den tids kobberstikkere brukte nemlig for en meget stor del ikke speil, hvorfor gjengivelsen i tryk blev omvendt[1]. Denne omstændighet viser imidlertid, at Fiigenschoug ikke behøver at ha været utenlands eller fra utlandet, men heller ikke det motsatte.

Betragter man hans portrætter møter man atter noget av Rubens og i det hele tat flandersk kunst fra 1. halvd. av 1600-aarene. Hans forkjærlighet for at anbringe personerne i haller med søiler og et gløtt ut i landskaper med trær o. l. paa den ene siden likesaa vel som forhængene han draperer med, viser dette. Man kunde av denne grund fristes til at tro at der foreligger direkte paavirkning fra flamsk kunst. Der er imidlertid en omstændighet som komplicerer spørgsmaalet. I arrangementerne minder han om Flanderen, men i fremstillingen av selve personerne har han vel saa meget tilfælles med hollænderne, delvis med Amsterdammerskolen f. eks. Thomas de Keijser, og delvis med Harlemmerne — der fins f. eks. i portrætterne av Ove Jensen og Mestmacher træk som kan faa en til at tænke paa Frans Hals. Herav at drage den slutning at han skulde være hollænder, ja endog at han har studeret i Holland, vilde dog være for dristig. Men hvor har han da faat sin utdannelse? Den store artistiske færdighet han lægger for dagen, kunde unegtelig tyde paa, at han har været i utlandet, i Nederlandene etsteds, hvis han da ikke er indvandret derfra. Imidlertid er det trods alt ikke umuligt at han kan være baade født i Norge og utdannet der. Hans portrætgrupper viser saaledes meget store berøringspunkter med Lammersepitafiet[2]. Det er signeret L. V. H. F., som Bendixen vistnok med rette har tydet som »Lambertus van Haven fecit.« Da Jørgen Lammers døde 1647 og Lambert var født 1630 maa han ha malt billedet medens han knapt var fyldt 17 aar. Dette kan imidlertid, selv om man tar hans utvivlsomt store begavelse i betragtning, vanskelig forklares paa anden maate end at han har lært kunsten av sin far Salomon de Haven[3] som ogsaa var maler. I saa tilfælde skulde man anta at hans kunst paa et saa tidligt alderstrin er en saa temmelig nøiagtig avspeiling av faderens stil. Ut ifra

[1] Cf. Brodahl, Wiesener og Lexow: Elias Fiigenschoug alias Fugelschoug, sd. 4 og 6.

[2] Cf. Fett: Norges kirker i 16. og 17. aarh., sd. 80 og fig. 163.

[3] Do. do., sd. 80, cf. Norske Mag. II, sd. 190, 200 og 376 og Weinwich: Kunsthist. i Danmark og Norge, Kbh. 1811, sd. 48 f.

Kvindeportræt (malt 1643). Indvik kirke.

likheten mellem hans og Elias Fiigenschougs arbeider kan man muligens drage den slutning at begge disse kunstnere har været elever av Salomon de Haven, som efter sønnens verk at dømme maa ha været en ganske dygtig maler. Fra ham og hans hjemland skriver sig efter al sandsynlighet det hollandske drag hos Fiigenschoug. Likeledes tør det være ham som har formidlet den flamske paavirkning. Interesseret som han var for skuespil o. l. kan

man nemlig ha god grund til at anta at han har været specielt mottagelig for flamlændernes tilbøjelighet til at arrangere tableauer.

Saavidt man kan se hører de bibelske billeder til Fiigenschougs første periode. De er rutinert malt, saa han maa ha benyttet sine læreaar vel. Men de er dog kun kopier. Skal man faa det rigtige syn paa ham maa man derfor gaa til hans portrætter. Specielt naar det gjælder hans mandsbilleder møter man hos ham en betydelig evne til at karakterisere. Borgmester Ove Jensens hverdagslige, men myndige borgerlighet har han skildret. Og Johan Mestmacher har han fremstillet som en litt indskrænket selvtilfreds og velnæret kjøbmand. Thomas Samuelsen er en jevn og tilforladelig præstemand med verdslige interesser, mens provsten Peder Gabelsen er en adskillig kultiveret og værdig geistlig. Hans kvinder virker mere ensformige, men de er tegnet med klare linjer og sikker haand, likesom det er lykkedes ham at karakterisere dem som stilfærdige og trofaste hustruer paa en maate som virker umiddelbart tiltalende. Hans barn er vistnok temmelig schematiske, men de gjør et rørende indtryk i sin veslevoksne velopdragenhet. Personernes holdning er velsignet tvangfri, men har allikevel stil. Specielt er han dygtig til at anbringe hænderne. Selvfølgeligheten i Mestmachers placering understrekes ved haanden som rækker utenfor cartouchen og præstenes og præstefruernes hænder har han lagt mot hinanden i en bedende stilling som uvilkaarlig leder tanken hen paa den daglige husandagt. I sine familiebilleder viser han desuten en betydelig evne til at komponere grupperne. I Indviksepitafiet staar de to prester paa flankerne med de to hustruers mindre skikkelser mellem sig, mens smaabarna er samlet i en trekantet gruppe midt paa billedet for likesom at avballancere de tunge presteskikkelser paa siderne. Og i billedet fra Ulvik er forældre og barn temmelig ligelig fordelt paa to triangulære grupper. Endelig har han forstaaet ved rundbuede portaler, skulpterte og vredne søiler, smaa landskabsutsnit og folderike tunge forhæng at skape en viss fyrstlig festlighet som bakgrund for sine borgerlige kunder. Man mærker at han har barokken i blodet.

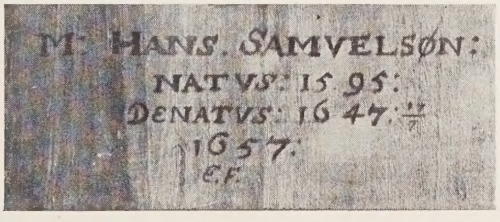
I sine religiøse billeder har han som sagt kopieret Rubens, men tydeligvis efter kobberstik. Farvene er altsaa hans egne her saavel som i portrætterne. Og han er en fin kolorist. Han bruker meget sort og viser forkjærlighet for brunlige og avdæmpet grønne toner, men anvender ogsaa sarte, tendre farver. Av denne grund gir hans

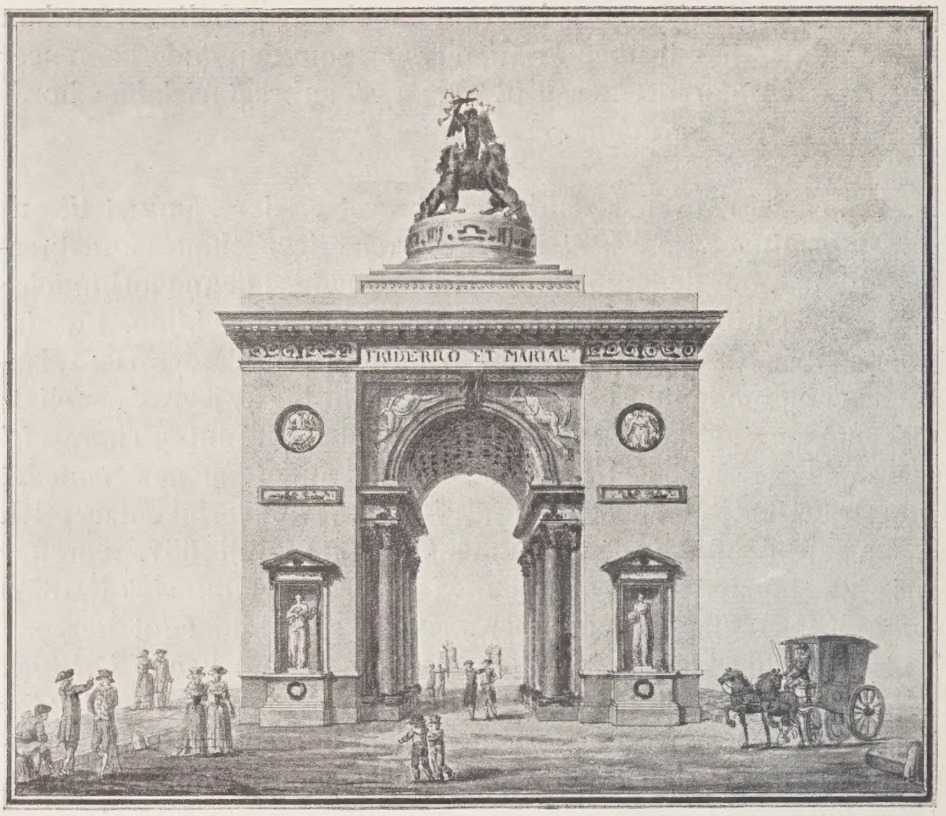
billeder os undertiden en viss fornemmelse av gobelin. Men han kjeder ikke. Han bruker kraftige lys og som den gode bergenser han er, sætter han gjerne salt til ved en vel anbragt frisk blaa bordduk eller en rød barnehue.

P. S. Efterat ovenstaaende var skrevet er der kommet til enkelte oplysninger, som kaster nyt lys over Fiigenschougs kunstnerpersonlighet, om de end ikke løser dens gaade. I denne forbindelse har de speciel interesse, fordi Karl Madsen er deres kilde. For det første har han gjort opmerksom paa at Fiigenschougs Herodiasbillede er en omdannelse av Rubens' fremstilling av Kyros' endeligt: perserkongens avhuggede hode som bøddelen i dronning Thomyris' nærvær lægger ned i et bækken. For det andet har han henledet opmerksomheden paa at Bredius i sine »Künstlerinventare« III, sd. 793 har offentliggjort et dokument dateret 21. juli 1651, hvorefter Christina Duyster som var gift med maleren Symon Kick († 1652) bemyndiger »Elias Fiigenschoen, constryck schilder tot Bergen« til at motta hos Barent Jansz en arv som tilkom hende i Norge. Forbindelsen med en dygtig kunstner som Symon Kick er i og for sig av interesse, som en av broene mellem Bergen og Europa. Desuten bekræftes herigjennem den antagelse som ovenfor er fremsat, at den kunstneriske paavirkning nærmest maa søkes i Amsterdam.

Tilslut kan der tilføies at antallet av autentiske billeder av Fiigenschoug i det allersidste er øket fra 12 til 14. Til riksantikvariatet er der nemlig fra Indvik kirke indsendt til restaurering to portrætter av ukjendte personer. Det ene som forestiller en kvinde som er født 1616, bærer aarstallet 1643. Det andet som viser en mand som er født 1610, er malt 1651. Begge er signeret E. F.

ANDERS BUGGE





I B. Magens: Æresporten ved Admiralitetet i Anledning af Indtoget 1790, Tegning.
Tilh. Hr. Overlæge A. F. Halk

OM FRIHEDSSTØTTEN

Kronprindsen og hans Gemalinde holdt d. 14. Sept. 1790 deres Indtog i København under en Festpragt og Deltagelse fra Befolkningens Side, som var forbavsende stor. Alle Lag anstrengte sig til det yderste for at lægge Glæden ved denne Begivenhed for Dagen saa pragtfuldt som muligt. Indtoget blev fejret lige som forhen slige Indtog og maaske endnu rigere. Et lille Skrift fra Tiden fortæller om de Dekorationer og Illuminationer, der blev foranstaltet ved denne Begivenhed.

En Række af vore bedste Navne, Arkitekter, Malere og Billedhuggere var i Virksomhed med disse Udsmykninger, der sikkert i adskillige Tilfælde havde Værdi som betydelige kunstneriske Kompositioner. Ikke mindre end seks af disse Æresporte eller Templer

havde en Højde af 22—37 Al. og Bredde af 23—42 Al. samt Dybde af indtil 17 Al. — Det har været Festarrangement, mod hvilke Tivolis største Anstrengelser har været for Bagateller at regne. Med de Dimensioner og de betydelige Midler, hvormed det blev sat i Scene, forstaar man, at denne Fest i vidt Omfang har givet vore Kunstnere en sjælden Lejlighed til at udfolde deres dekorative Evner og løse Opgaver i Tidens Stil, som det daglige Liv hertillands ellers ikke bød dem, og at det gav dem Lejlighed til at prøve Evnerne, omsætte Theorierne til Virkelighed og gøre Erfaringer, selv om det kun var Døgnværk, det gjaldt. Saa store dekorative Arbeider har derfor sikkert ikke været uden Betydning for ihvertfald Arkitekter og Billedhuggere ved den Anledning Festen gav til at se Virkningen af disse Arbejder i fri Luft og i en Størrelse og udført med en Frihed som ikke ellers. Arkitekterne P. Meyn og I. B. Magens udstillede adskillige af deres Arbejder ved denne Festlighed paa Salonen i 1794.

Byen blev smykket med Paladser og Templer, prydede med Mængder af Skulptur og Maleri forestillende Skulptur. Om Aftenen blev Billederne oplyste og forandrede til nye Billeder, nye Allegorier med sindrige Indskrifter. En af de mest virksomme ved denne Lejlighed, saa virksom, at man fristes til at tro, at hans foretagsomme Aand var Tankens egentlige Fader, var Abildgaard. Ikke mindre end ca. et halvt hundrede Billeder, hvoraf adskillige sikkert store, forestillende Skulptur, Allegorier og Sindbilleder af alle Slags skyldtes ham foruden hans utvivlsomme Delagtighed med Anvisninger og Forslag til Kompositionerne. Han har givet baade Billeder til Tekster af P. A. Heiberg og Thaarup og selv givet Ideer og Tekster til de mange Allegorier, der krævede megen Opfindsomhed og Kendskab.

Abildgaard havde rimeligvis god Grund til denne store Virksomhed for at fejre Kronprindsen. Han havde jo staaet paa et politisk Parti, der havde lidt Nederlag, og det havde sikkert Betydning for ham at være virksom ved denne Lejlighed. Sandsynligheden taler for, at Planen om Frihedsstøtten blev skabt i Lyset og Glandsen af denne Fest, og med de kunstneriske Erfaringer, man der høstede, til Baggrund.

I den smukke Afhandling fra 1892 i Anledning af Frihedsstøttens Hundredeaarsjubilæum undersøger Jul. Lange Forudsætningerne for denne og peger paa en Tegning af en fransk Arkitekt i

Wiedewelts Samlinger, der gengiver Fr. Anguiers Monument for Hertugerne af Longueville, som han mener har været i Erindringen ved Udførelsen af Frihedsstøtten i København, og Jul. Lange roser vore Kunstnere for det gode og smukke Forbillede. Hvis man placerer sig midt i Tiden og søger med Kendskab til denne at se med Tidens Øjne, virker Betragtningen fremmed og udvendigt. Hvorfor skulde man i 1791 i København søge sit Forbillede i fransk Kunst fra 1660—70? Det laa ikke i Tiden at søge til Frankrig, Forbindelsen med Rom var nu langt stærkere. Og naar det gælder Obelisker, havde vi jo allerede Gerckens Monument paa det Sted, hvor Carl XII faldt ved Frederikshald foruden Jardins Stolbergs Monument ved Hørsholm fra 1766 og adskillige andre. Da vi dog har Grund til at formode, at Abildgaard som Komitemedlem var Sjælen i det kunstneriske Samarbejde for Monumentet, og vi ved, hvor moderne Abildgaard saa, og vi kender hans strængt klassiske Syn, saa er det lidet troligt, at en Komposition som Anguiers skulde have fængslet hans Interesse. Det er naturligere at tænke paa, at Abildgaards Interesser laa meget nærmere Rom end Paris. Vi ved, hvor stor Beundring hele den klassiske Tid følte for et Værk som Hestebetvingerne paa Monte Cavallo foran Quirinalet i Rom, og man kan være overbevist om, at Abildgaard med Interesse har fulgt Begivenhederne dernede, da Pius VI i 1786 lod Obelisken opsætte mellem de to Hestebetvingere og dannede et monumentalt Hele deraf, — den antike Brøndskaal blev først opstillet 1818, — og da derefter i 1789 Obelisken paa Trinita dei Monti blev rejst, har det sikkert fundet mere Deltagelse hos Abildgaard end Fr. Anguiers Monument. Interessen for Obelisker var et fælles europæisk Fænomen i 18. Aarhundrede. Hverken Wiedewelt eller Abildgaard var ene derom. Pius VI overdrog Arkitekten Antinori at rejse disse Obelisker i Rom, der blev berømt Europa over. Goethe skrev om dem, Zoega ligesaa. Obelisken paa Monte Citorio blev som den sidste rejst 1792 og med Arkitektens umiddelbart paafølgende Død blev Planer om yderligere to Obelisker opgivne. Abildgaard, der vilde fremstille et Ligtog efter Thukydids Beskrivelse! For denne doktrinære Klassicist han var, har det utvivlsomt staaet som det højeste Maal at skabe et Monte Cavallo Monument i København.

Mange Overvejelser er gaaet forud for Planen om Monumentet, angaaende Kompositioner, Allegorier og Indskrifter. Og stor har Interessen for det været i vide Krese. Allerede i April 1791 skriver

Bernt Anker fra Kristiania til P. F. Suhm og foreslaar en Indskrift, idet han hævder sin Uforfængelighed og antyder, han ogsaa er Bidragyder og nævner Indskriften paa Peter d. Stores Monument. Han foreslaar:

»See her den Konge Søn som Landets Nød paa tænkte
Han Cimbren Friehed gav og Nordmand Brødet skjænkte.

B. A.

Det blev imidlertid Thaarup, der forfattede Indskriften. Subscriptionsplanen fra April 1791 er kendt, og ved sine Ord: »har jeg Abildgaard givet Tegning til et Monument og derefter bragt samme i Model« henledet Opmærksomheden paa Abildgaard som dets Kunstner.

Ansøgningen til Kancelliet om Plads for Monumentet er fra 16. Sept. 1791. Det hedder i denne: »Det er en saadan Plads (nemlig offentlig) til et saadant Brug vi hermed paa vore Medborgeres og egne Vegne allerunderdanigst anholde. Den formodes bequemmeligst og til mindst Hinder for den daglige Færdsel at kunne erholdes, enten paa Halmtorvet inden Vester Port paa højre Haand, naar man kommer ind af Porten, hvilken Plads helst ønskes og hvor Forandringen ikke vilde indskrænke det for Torvevognene hidtil havte Rum, naar nogle faa af Træerne under Volden øverst op i mod Porten, maatte borttages, eller og, hvis her skulde være Hindringer, som vi ikke kunne indsee, da paa Nyetorvet ved Raadstuen.«

Man har derefter gennem Kancelliet foreslaaet en Plads ikke inden for Porten, men uden for, og et Brev fra Etatsraad Colbjørnsen til Gehejmeraad Brandt besvarer Forslaget med: »Neppe kunde der udfindes en bequemmere og smukkere Plads til dette Monument en Rund-Deelen i Vejen udenfor Vester Port. Vi ønske derfor saa meget mere dette af Hs. kgl. Højhed selv udseete Sted anvist dertil. Dersom Hs. Majst Allernaadigst tillader, at Monumentet maatte sættes i Midten af denne Plads i en halv Cirkel. Maaske torde vi vente som en særdeles Naade af Hs. kgl. Højhed, at dette Mindesmærke, som undersaatlig Hengivenhed oprejser, maatte blive om Dagen bevogtet af en Skildvagt. Om Natten, tænke vi, kunde det ske ved en Vægter. Omkostningerne hertil paatage vi os om saa befales med Glæde«. Den kgl. Resol. af 19. Aug. 1791 er affattet i Overensstemmelse hermed.

Komiteen havde tænkt sig Frihedsstøtten opstillet principalt omtrent, hvor Lurblæserne staar nu med Vartov og Voldens Træer

som Baggrund. Man lagde i god Overensstemmelse med Tiden Vægt paa den grønne Baggrund. Subsidiært havde den tænkt Monumentet opstillet foran en Bygning af dekorativ Karakter, som det gamle Domhus paa Nytorv, en Plads, der var blevet meget betydeligt forbedret med Opførelsen af C. F. Hansens Domhus. Stedet, som blev anvist for Monumentet uden for Volden, dengang næsten i det vilde Land, har sikkert været en Skuffelse for Komiteen, der jo var nødt til at lade tilfreds med Valget. I Tilknytning hertil maa vi se den lidt spydige Bemærkning om Sikkerhedsforanstaltninger for Monumentet baade ved Dag og ved Nat.

Ved Monumentets Flytning for faa Aar siden har man kun haft for Øje at beholde det paa den gamle Plads, som Kronprinsen havde anvist. Lidt for pietetsfuldt overfor salig Frederik VI, hvis Kyndighed i kunstneriske Sager nu alligevel ikke kunde staa Maal med Abildgaards. Man har ikke vidst, at Komiteen hellere havde anbragt det et andet Sted og ikke tænkt paa, at Forudsætningerne for dets nuværende Plads ikke længere er til Stede. Det centrale i Anlægget, nemlig de to Halvbuer og Træerne er borte, og Monumentet er nu placeret midt i en Beton- og Cementørken og i det Mylder af urolige og springende Linier, som det forsænkede Banegaardsterræn og den ringe omgivende Arkitektur danner. Det staar der tilfældigt efter Tid og Lejlighed, farveløst og graat af Efterladenskaber fra Omgivelserne, der tager Magten og Linierne fra det, som bringer det til at falde sammen i Farve med dem og kort sagt sluger det. Hvor meget anderledes og bedre har det ikke virket, da Lindetræernes grønne Buer gav det en Baggrund og Ro, mod hvilken det lyste festligt i al sin monumentale Pragt og Linieskønhed. I sit stille Sind sukker man og ønsker, at Landsfaderen dengang havde placeret det foran det gamle Domhus paa Nytorv. Havde Komiteen kendt C. F. Hansens Domhus, havde den sikkert insisteret stærkere paa det. Hvor fortrinligt havde ikke disse to fremragende, strængt klassiske Arbejder klædt hinanden. Det havde i altfald været bedre, naar man ikke kunde skaffe det de rette grønne Omgivelser, som det nu kun kunde faa, om det stod paa Frederik VI's Plads i Frederiksberg Have.

Et Spørgsmaal, Jul. Lange stiller angaaende Bidragyderne til Monumentet, maa tildels besvares som en Bekræftelse paa hans Formodning om, at der fra de frigjorte Bønder næppe er bragt store Ofre for dette. Af de bevarede Subskriptionslister ser vi følgende.

J. Wiedewelt: Troskab. N. Dajon: Borgerdyd og Tapperhed. Bymuseet

B. Anker gav 100 Rdl., Bryggerlauget 500, Brændevinsbrænderlauget 300, Bødkerlauget 50, A. P. Bernstorff 100, Chirurgamtet i Kbhvn. 100, Drammen i Norge 120, Erichsen 100, Garverlauget 50, Kieldeklinte Bys otte Gaardmænd 20, Malerlauget 25, Murerlauget 50, Ryberg 100, Rejersen 100, Suhm 100, Selby 100, Smedelauget 55, Urtekræmmerlauget 200, Tømmerlauget 50, Generalauditør Wessel 100. — Hvad der er indkommet fra Provindsen og fra Norge foruden Drammen kender vi ikke, saa lidt som hvad Bondestanden har bidraget udover de otte Gaardmænd i Kieldeklinte; men noget maa der vel være kommet ind. Iøvrigt findes paa Listen talrige Næringsdrivende i København, den lærde Stand og Godsejere repræsenteret.

Jul. Lange nævner i sin Afhandling Frihedsstøttens Kunstnere. Han bygger paa Abildgaards Udtalelse om, at han har givet Tegning til den og bragt den i Model. Og det kan jo heller ikke forstaas paa anden Maade. Endvidere spørger han om Kunstneren til

det ene af Reliefferne. Men hvis Jul. Lange havde tænkt paa de gamle Udstillings Kataloger fra 1769, 1778 og 1794, der dog tilsammen omfatter ikke mindre end 717 Arbejder af 79 Kunstnere, og som udgør et saa udmærket Motiv for den danske 18-Aarhundredes Udstilling, vi endnu ikke har faaet, saa vilde han have set, at Frihedsstøtten paa Udstillingen i 1794 var repræsenteret med følgende Arbejder:

A. Weidenhaupt: Trældoms Afskaffelse

A. WEIDENHAUPT, 1738—1805

Nr. 18. Agerdyrkningen, forestillet ved en staaende drapperet Figur; i sin højre Haand holder hun et antikt Plovjern, og i den venstre et Overflødighedshorn, fyldt med adskillige Mark-Frugter, paa Hovedet Kornaks.

Denne Figur bliver af Forfatteren udført i hvid Italiensk Marmor, $3^1/_2$ Alen høj, til Monumentet uden for Vesterport, i Anledning af Stavnsbaandets Løsning.

Nr. 25. Et Basrelief, forestillende Trældoms Afskaffelse.

Vorder af Forfatteren udført dobbelt saa stort i hvid Italiensk Marmor, for at anbringes paa Fodstykket af oven bemeldte Monument uden for Vesterport.

N. DAJON, 1748—1823

Nr. 134. En staaende Figur, forestillende Tapperheden.

Er 1 Alen 9 Tommer høj, og skal udføres i Marmor $3^1/_2$ Alen høj til Monumentet i Anledning af Stavnsbaandets Løsning.

Nr. 135. En dito staaende Figur, forestillende Borgerdyd, Pendant til forrige.

J. WIEDEWELT, 1731—1802

Nr. 227. Et Basrelief, forestillende en Genius, som holder et Vatterpas.

Udføres dobbelt saa stort i hvid Italiensk Marmor for at anbringes paa Monumentet uden for Vesterport.

I. B. MAGENS, 1748—1814

Nr. 243. Modellet af det under Arbejde værende Monument, i Anledning af Stavnsbaandets Løsning.

I. Wiedewelt: Retfærdighed

Frihedsstøtten var saaledes ganske godt repræsenteret paa denne Udstilling. Desværre kender vi af de dengang udstillede Modeller nu kun Weidenhaupts Relief i halv Størrelse, der findes i Aalborg Museum, og der fejlagtig er tilskrevet Dajon. Den interessanteste af disse Oplysninger fra det gamle Udstillingskatalog er unægtelig, at Magens som Frihedsstøttens Arkitekt udstiller dens Model. Da alle de medvirkende Kunstnere og Abildgaard selv er Udstiller, saa skulde man dog formode, at denne Model, der her udstilles af Magens, for saa vidt maa have en selvstændig Karakter og ikke helt kan skyldes Abildgaards Haand. Om han maaske har gjort et Udkast i grove Træk, tør vi dog antage, at de nærmere Proportioner skyldes Magens. Abildgaards Ord i Subskriptionsplanen kan se ud som en Tilegnelse af andres Arbejde, men den odiøse Virkning falder bort, naar man ser alt paa sin rette Plads i Udstillingskataloget, og det maa jo heller ikke glemmes, at der for Tiden var en betragtelig Afstand mellem den fornemme Maler og den adskillig mindre kendte Arkitekt.

Vi kender ikke ret meget til Magens Arbejder. Og det er vanskeligt at komme til Klarhed over Forbindelsen mellem ham og Abildgaard. Den Dekoration, som ved Indtoget 1790 var oprejst ved Admiralitetet, gengivet i en Tegning af P. Friis, er opført af I. B. Magens, og var paa Salonen 1794 som Nr. 125—26 udstillet med perspektivisk Opstalt, geometrisk Plan og Profil, og der er jo ikke Grund til at antage, at Abildgaard skulde have tegnet den. Det er det eneste dekorative Arbejde af ham, der kan sammenlignes med Frihedsstøtten. Malerierne til denne er udført ved Abildgaard. Den beskrives saaledes: I Porten er til hver Side et halvrundt Tempel. I Templerne staa i det ene »Mars«, i det andet »Neptun«. Facaden forestiller rødt Marmor med to Nicher og to Medaillons til hver Side. Mod Kongens Nytorv staar »Astronomien« og »Navigationen«. Til den anden Side »Skibsbygning« og »Artilleri«, alle med tilhørende Motto. I de fire Medaillons, de fire Vinde, hvoraf Vestenvinden, der førte det høje Par hid, ses at udstrø Blomster. I mellem Nicher og Medaillons er fire blaa Baand med Genier ridende paa Havdyr. Over Arkaderne de fire Menneskealdre. Øverst ses Dyrekresen, ovenover hvilken er fremstillet Amor, der kører en Biga, holdende Pil og Tordenkile. Dekorationens Højde er 30 Al., Dybde 13 Al. og Bredde 23 Al. Om Aftenen forandres alle Billeder i Nicher og Medaillons og Templer til gennemsigtige Malerier. I Nicherne ser man da: »Fromhed«, »Ynde«, »Fasthed« og »Sjæls Lighed«. De fire Medaillons forestiller Amors Herredømme over Elementerne med deres Motto. I Templerne »Dagen med sin Fakkel og Aurora udstrøende Blomster« og til den anden Side »Iris, Neptun og Mars«.

Det siges udtrykkeligt, at Dekorationen har Bygmester Magens opfundet og bygget og Malerierne er opfundne og udførte ved Professor Abildgaard og endelig, at Thaarup, Lærer ved Søe-Akademiet, satte Indskrifterne. Der er derfor ikke Grund til at betvivle, at det er Magens, der har arrangeret det i den arkitektoniske Ramme. Maaske Thorvaldsen har medvirket, og at Amor paa Bigaen skyldes ham, han har jo haft Arbejde ved andre af disse Dekorationer, og det har sikkert været en Begivenhed og en Oplevelse for ham hele denne Festpragt, der har virket som et stort kunstnerisk Eksperiment. Hvordan det nu end forholder sig med Abildgaards og Magens Samarbejde, maa man utvivlsomt tillægge den sidste en Andel i Frihedsstøtten og en kunstnerisk Hæder, der vistnok er velfortjent, naar man tænker paa andre, ikke ringe Arbejder fra

Frihedsstøtten og Udsigt mod Kjøbenhavn, ca. 1800.
Tegning. Kobberstiksamlingen

denne Arkitekts Haand, vi kender, som f. Eks. det gamle Søetatens Hospital.

I et Brev fra Etatsraad Colbjørnsen til Abildgaard fra Juli 1791 hedder det: »Nu er vor Ansøgning om Plads til Monumentet kommet til Cancelliet, Præsidenten Geheimeraad Brandt beder, at Modellen maatte sendes ham. Dersom dette, kjæreste Ven! kunde skee

førend Kl. 9, forbinde De mig derved meget. Thi Ansøgningen refererer i Collegio i Dag. Folkene som bærer Tingen, betaler jeg«. Modellen, der tales om i dette Brev, kender vi desværre ikke, heller ikke, om det har været den samme, som Magens udstillede i 1794 eller en anden, hvad der er muligt. Derimod har vi en Model, der kan bringe Tanken hen herpaa. Der findes nemlig paa Frederiksborg Museet en stor Gengivelse i Biskuit fra den kgl. Porcelainsfabrik, som er 87 ctm. høj. I Fabrikens Modelkammer findes Fragmenter af Formen og Brudstykker af Figurerne, smaa Fremstillinger i Biskuit af disse. Denne Form gik til Grunde ved Bombardementet i 1807. Men Frederiksborg Museets Eksemplar fraviger mærkeligt nok fra det paa Fabrikkens Modelkammer derved, at dens Figurer ikke fremstiller Monumentets fire Figurer, hvortil Fabriken, som nævnt, har haft Formen, men derimod ganske andre og kun to Figurer, der gentages paa de to andre Piedestaler, nemlig en fløjtespillende Hyrde og en Bondepige. Det er muligt, at det er en Prøveopstilling, der er foretaget for at se, hvordan Figurerne har virket. Maaske man oprindeligt havde tænkt sig — i dette Tilfælde saa naturligt — folkelige Motiver, men er afveget fra Tanken for at følge de modernere Antikens Forskrifter i Stedet for den ældre Stil. Heller ikke Monumentets Proportioner er rigtige, Obelisken er væsentlig højere paa denne Model og nærmere Proportionerne paa Obeliskerne i Rom.

I Følge Frederiksborg Museets nye fortræffelige Katalog er denne Model en Gave fra Grevinde de la Gardie. Naar man kender Abildgaards nære Venskab med adskillige svenske Personligheder, og da man kan betragte det som en given Sag, at denne Form med de to gentagne Figurer aldrig har været i Handelen fra Fabriken, saa er der en Mulighed for at antage, at vi har en Prøve for os, som Abildgaard har ladet Fabriken forfærdige for at se Virkningen af disse Figurer, fordi man, hvad der er rimeligt, har næret Tvivl med Hensyn til Karaktererne af Figurerne. I 1791 har man maaske end ikke haft Skitserne færdige. Kunstkammerforvalter Spengler fortæller i et Brev fra 1794 til Billedhuggeren J. J. Schmidt: »Med Friheds-monumentet som skal oprejses foran Vester Port ser det lige saa vidtløftigt ud som for to Aar siden. Obelisken og de fire runde Piedestaler er opstillet; men Marmoret til de tre Figurer ligger endnu i Livorno, Weidenhaupt arbeider for Tiden paa den fjerde, hvortil man har købt Marmoret af Konferensraad Fabritius og som

skulde have været brugt til Grossis Statu af Schimmelmann«. Det er den Statu til Opstilling paa Børsrampen, som blev opgivet, og til hvilken Kunstmuseet ejer Grossis Skitse.

Komiteen for Monumentet skrev, at Efterverdenens Dom over Monumentet skulde være deres Belønning. Det kunde den gøre med god Samvittighed. Frihedsstøtten er en lykkelig Forening af en kraftig Arkitektur i Samarbejde med Skulptur til en harmonisk og dekorativ Helhedsvirkning, hvor enkelte mindre vellykkede Ting forsvinder i den samlede Monumentalitet.

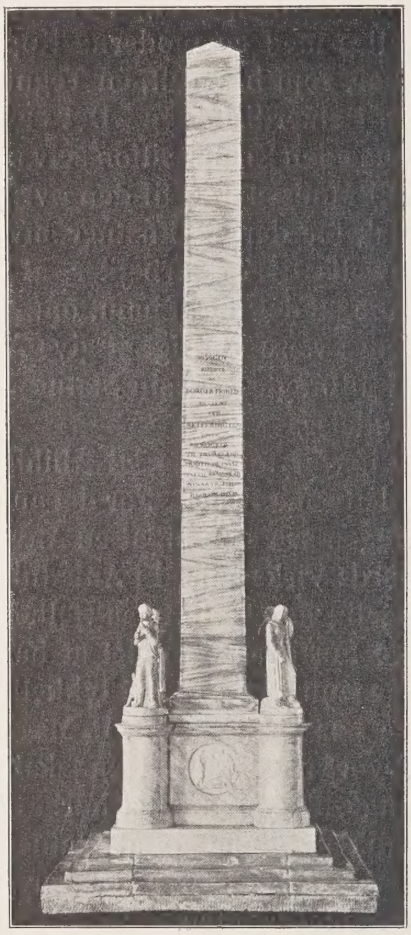
Der lader sig sige meget godt om Skulpturen, hvor Dajons Figurer er ligesaa karakteristiske for denne Kunstner, som Weidenhaupts Figur og Relief er det for hin. Det har jo desværre vist sig, at Grossis Marmor til Schimmelmanns Statue har været mindre godt end det øvrige, thi Weidenhaupts Figur er den eneste, der er ødelagt og maatte erstattes med en moderne Kopi ved Monumentets Genopsættelse. Vi har, som bekendt, en Tegning af Abildgaard til Wiedewelts Relief af Retfærdigheden. Det er givet, at Wiedewelt aldrig havde fundet paa den Komposition selv og betegnende er det, at netop dette Relief i Modsætning til den øvrige Skulptur, der afgjort er karakteristisk for deres Kunstner, afviger saa betydeligt i Karakter fra Wiedewelts øvrige Arbejder, at det ikke vilde have været muligt at skønne, at det var af ham, om vi ikke positivt vidste det. Det vilde saaledes være ubilligt at give Abildgaard Skyld for Hunden, Wiedewelt anbragte paa sin Statue af »Troskaben«, den er sikkert hans Opfindelse.

Man tør maaske derfor formode, at Abildgaards Medvirkning indskrænker sig til dette ene Relief. For det andet Reliefs Vedkommende er Fremstillingen saa simpel, at en Anvisning har været tilstrækkelig. Abildgaards Virksomhed i Anledning af Frihedsstøtten har sikkert hovedsagelig været rettet paa Helheden. Han var Ideens Fader og hans store Fortjeneste er det at have ført Samarbejdet mellem de forskellige Kunstnere til det lykkelige Resultat. Og mellem disse Kunstnere bør Arkitekten I. B. Magens Navn for Fremtiden nævnes. Med vort nuværende Kendskab vil det være lettere at indrømme Jul. Lange, at Monumentet hører til de første i Europa, der er opdraget i Antikens Skole end at Statuerne er det. Vi har jo her i Danmark haft adskillige Figurer, der var præget af den, endda ikke saa faa Aar før Frihedsstøtten.

Man maa haabe, at Monumentets nuværende slette Virkning,

som Følge af dets Omgivelser, ikke vil føre med sig, at en Eftertid taber Blikket for dets kunstneriske Værdi. Thi det er sandsynligt, at om vi gik samtlige monumentale Arbejder i Europa fra den Tid igennem, vilde vi finde, at Frihedsstøtten indtager en meget høj Rang imellem disse. Det har en vis massiv Ynde, der karakteriserer det som det tidlige Arbeide i den klassiske Stil. Det har en afgjort national Karakter, trods den antike Form, der vidner om den Evne, som vor Kunst ogsaa i 18. Aarh. havde til at optage i sig og tilegne sig Tidens Stil og udtrykke den paa en Maade, der er forskellig fra andre Landes. Heri har dette Monument sin store Betydning for vor Kunst.

VICTOR P. CHRISTENSEN



Frihedsstøtten. Kgl. Porcelainsfabrik. Model, Frederiksborg Slot

Nadverden av Pieter Aertsen. Andebu Kirke, Vestfold

ET KIRKEBILLEDE AV PIETER AERTSEN

Karl Madsen skriver i sit arbeide over hollandsk malerkunst: »Pieter Aertsen hadde der (i Amsterdam) mange og store bestillinger; altertavler til hollandske kirker, men der er kun levnet os ganske faa brudstykker av disse alterbilleder, resten er gaaet tilgrunde under billedstormen«. Pieter Aertsen sidste biograf Johannes Sievers fortæller ogsaa om mesteren (Lpz. 1908) at billedstormen i det skrækkens aar 1566 sikkert har virket lammende paa vor mesters frugtbare virksomhet. Den arbeidsglade mand maatte se et stykke av sit liv forsvinde med ødelæggelsen av sine hovedverker. Det er let forstaaelig at Aertsen ikke overvandt tapet av disse dyre arbeider. Van Mander meddeler udtrykkelig at kunstneren kom endogsaa i livsfare fordi han paa det bitreste fordømte disse »kunstfienders« barbari. Mesteren døde ogsaa faa aar efter i 1575.

Det ældste bevarede religiøse arbeide av Pieter Aertsen er et vingealter fra 1546 fra en stiftelse for gamle koner i Antwerpen nu i museet sammesteds. Det bygger i alt væsentlig paa den gamle skole paavirket av Jan van Scorels korsfæstelse fra 1530 og Dürers stik. Vel kan man kanske si at haanden begynder at arbeide med den nye mote fra Italien, men røsten er endnu helt den gamle tids med menneskemyldret omkring korsfæstelsen, med de talrike bibelske scener stillet sammen paa vingerne. Det italienske smeltet om til personlig stil kommer frem i raden av gamle koner paa knæ paa vingernes ytterside. Fra 1552 har vi i Berlin »Kristus bærer sit kors,« hvor man tydelig ser ham som Pieter Bruegels samtidige. Et folkelivsbillede er ogsaa, Ecce Homo i Devolders samling i Bryssel. Brytningerne mellem italiensk stil og gammel hollandsk genrefremstilling har vi i de to billeder av Kristus og skjøgen i Frankfurtermuseet og i Saml. Delorow i Petersburg. Det religiøse motiv er trængt helt i bakgrunden. I Kristus hos Maria og Martha — i Bryssel fra 1559 — har han derimot i sin egen stil arbeidet ind den italienske monumentalkomposition. Disse sidste hører dog ikke til de centrale religiøse kompositioner og kan sikkert ikke erstatte tapet av hans store ødelagte billeder.

I en del fragmenter derimot av »Hyrdernes tilbedelse »i Amsterdam, i Haag (Saml. Tholen) og i privatbesiddelse i Beesel fra 1550 aarene kan vi se sparsomme rester av Pieter Aertsens ødelagte religiøse monumentalmaleri.

Tilfældet vil imidlertid at i Andebu bygdekirke ved Tønsberg har vi en fremstilling av Nadverden av vor mester fra 1569. Paa en maate utfylde saaledes dette billede i en norsk bygdekirke et tomrum i vor viden om ældre hollandsk malerkunst.

Billedet har oprindelig staat i Mariakirken i Tønsberg, en middelaldersk stenkirke som i 1866 maatte vike pladsen for et nyt raadhus. Efter kirkens nedrivning blev altertavlen solgt til Andebu kirke. Den hadde en inskription paa latin, som fortalte at Borgermester Peder Trondsen og Niels Larsen foræret tavlen til St. Maria's ære 1571. Jens Müller uttaler i sin Tønsbergsbeskrivelse fra 1750 »at altertavlen er at se til i en hast saa slet som den kan være; men naar skilderiet paa den betragtes, maa alle skjønnere tilstaa at det er fortræffeligt.« Nyutgiveren i 1842 H. G. Wang fortæller at den senere er bleven oppudset og paany overlagt med fernis. At den er malet av en duelig mester, skal Thorvaldsen have ytret.

Pieter Aertsen: Kristus hos Maria og Martha. Museet, Bryssel

Hvorvidt tavlen blev »avpudset« i Kjøbenhavn og Thorvaldsen saaledes har faaet se den har jeg ikke kunnet bringe paa det rene. Billedet er malet paa træ og er $2 \times 1^1/_2$ m. Desværre er det adskillig overmalt, særlig figurene i forgrunden.

Selve rummet er det mest gjennemført arkitektoniske Aertsen har gjort. Paa flere billeder har han arbejdet med arkitektoniske barokmotiver, men ikke saa klart som her. Det er tydelig at han har ment at arkitektur egnet sig udmærket i et maleri likesom til at akkompagnere religiøse kompositioner. Paa vort arbeide er Kristusfiguren helt bygget sammen med arkitektur, og bidrar sterkt til at fremhæve centralfiguren. Mot Kristus værdige ro stilles Judas set bakfra i dramatisk bevæget stilling. Rygfigurkompositionerne gaar igjen i flere av vor mesters folkelivsskildringer, og han ansees for at være den første som førte dette motiv ind i hollandsk kunst. Det er en av de mange utslag av tidspaavirkning fra Michelangelos Sixtinske tak. Flere forskjellige sterkt bevægede rygfigurer ser vi her. Først Judas som danner kontrasten til Kristus medens han samtidig med en anden parallelfigur i sterkt bevæget rygstilling nedentil indrammer Kristus rolige ophøiede skikkelse. Billedet er

ikke symetrisk. Om den sterkt bevægede apostel gruperer sig endnu tre som avsluttes med Johannes opreiste skikkelse. Som roligere motvekt stilles en rad apostelhoder. Tunge, alvorlige hollændere at se til. Paa bordet har vi en kulturhistorisk detaljeskildring av maaltidet. De hollandske mat og grønsakskurver, som spillet en saa stor rolle i hans kunst har her tiltrods for at de staar i forgrunden helt maattet underordne sig kompositionen. Han har ikke opgit sit yndlingsmotiv, men tvinger det ind i den store stil ramme.

Selve motivet er som lektor Joh. Brodahl har nævnt tat ut av Rafaels loggia-motiver, denne billedbibel som fik den største betydning som en kompositionskilde for den senere billedkunst. Rafaels smidige geni er her som allerede tidligere under sterk paavirkning av Michelangelo. Naar undtas hele det arkitektoniske utstyr er figurkompositionen overført paa Andebutavlen. Selve typerne er dog vor mesters. Det er tunge alvorlige hollændere som er grepet av den dramatiske replik om den ene forræder i mesterens intime kreds. Disse hoder tilvenstre som i den rafaellitiske komposition delvis dækker hverandre sitter her alvorlig paa rad som paa et gammelt skytte-gruppebillede. De oplever stilfærdig og enkeltvis den forfærdelige nyhet, som mesteren stille har uttalt.

Billedets betydning ligger deri at vi her har et maalbevist forsøk paa at overføre romanernes kultusbillede i protestantisk kunst. Krisen i det 17. aarhundredes religiøse kunst ligger jo deri at det middelalderlige kultusbillede skal præges av de subjektive religiøse oplevelser, som er protestantismens kjerne. Romanerne avgjør dette problem enkelt idet de konsekvent skiller mellem kultuskunst og profankunst. I Amsterdam og andetsteds oplever man billedstormens fanatisk brud med det »katholske« kultusbillede. Pieter Aertsens billede er malt to aar efter billedstormen, og han hævder her konsekvent det romanske kultusbillede i høirenaissancens store kompositionsstil. Det er sandsynlig at det er efter denne linje hans ødelagte religiøse kunst har utviklet sig og at han i sin alderdom endnu engang vilde fortælle om sine kunstneriske idealer paa dette bestemte omraade. Rafael og Michelangelos kompositionssystemer, deres gruperinger, menneskefigurernes stilling i den store stils skema var det han vilde arbeide ind i den hollandske religiøse kunstopfatning. Det kan jo tænkes at den brave borgermester i Tønsberg og hans ven gjennem de stærke forbindelser som netop i denne tid var mellem Norge og Holland hadde kunnet gjøre en

Nadverden. Rafaels Loggia. Vatikanet, Rom

direkte bestilling hos den gamle mester paa en altertavle til byens Mariakirke. Vor mester har da med glæde benyttet sig av denne kjærkomne anledning til fjernt fra billedstormen at kunne gi efterverdnen en slags synthese av sin religiøse kunstopfatning: det klassiske forenet med hollandsk menneskeskildring — med andre ord det gamle strenge kultusbilledet i motsætning til det sjælelige genrebillede. I hollandsk kunst skulde som bekjendt ikke Pieter Aerntsens linje bli den seirende. Rembrandt førte det religiøse genrebillede frem til personlige, sjælelige oplevelser i mesterværker, som fra alle sider gjør ham til den geniale protestant likeoverfor de store romaner. Men det sterke og maalbevidste forsvinder ikke. I en anden hollansk kunstindsats fra denne tid — de store gruppebilleder — merker man tydelig de nye kompositionsidealer. Her hvor den gamle religiøse fællesfølelse gaar over i en mere militær, i gildernes og korporationernes kunst, foregaar netop nu sterke omformninger. Dirk Bärentsz har et skyttebillede fra 1560 der er optat med de samme problemer som beskjæftiget vor mester, og sønnen Aert Pietersz anatomi fra 1603 har kompositionsmotiver som kan gaa tilbake paa farens. Og langt fremover i

hollandsk kunst møter vi en fasthet i kompositionen, variation og sikkerhet i grupperinger av mennesker som peker tilbake paa de mestere i hollandsk kunst, som alvorlig med store maal for øie hadde kastet sig over romanernes stilproblemer. I første række blandt disse maa vi regne Pieter Aertsen.

Det er saaledes ikke bare som folkelivsskildrer, men ogsaa som de store kompositioners maler at Pieter Aertsen fik sin fremskudte stilling i denne eiendommelige overganstid i hollandsk kunst. Men netop paa dette omraade har billedstormens krise ødelagt saavidt meget, at hvert bidrag her ikke bare har kunstnerisk betydning men ogsaa en historisk. Dette gjælder kanske i særlig grad det kultusbillede av Pieter Aertsen som borgermester Peder Trondsen og hans ven Niels Larsen skaffet Tønsberg »ad honorem St.æ Mariæ«.

HARRY FETT

Detail af Billedet i Andebu Kirke

Balthazar v. d. Meer: Stilleben. South Africane Museeum

BAREND OCH BALTHAZAR VAN DER MEER

I Nationalmusei svenska sjuttonhundratalssal hängde ännu nyligen ett stort stilleben, som på etiketten bar namnet Ottomar Elliger. I museets inventarium har det numret 725. Målningens älste kände ägare var konung Gustaf III. Enligt en anteckning av Fredenheim skulle den emellertid tidigare ha tillhört en »Lagerbring«.

I förteckningen över Gustaf III samling uppges mästaren vara okänd. I Fredenheims katalogkoncept för Kungl. Museet är målningen däremot tillskriven Elliger — en bestämning, som sedan dess blivit godtagen och även återfinnes i Dr. Georg Göthes ypperliga beskrivande förteckning över museets Nordiska Mästare. (Stockholm 1897). Katalogförfattaren skriver att Elliger troligen är mästaren »ehuru vår tavla då är bättre, i synnerhet mindre hårt målad

än vad Elliger vanligen målade — jfr. t. ex. hans tavlor i Braunschweig, (dat. 1658 och 1666) och Schwerin (dat. 1667 och 1677), samt N. M. 953 (dat. 1664)«.

Nu kunde det ju ha varit omtvistat, även om denna mästarebestämning vore riktig, huruvida ett arbete av Ottomar Elliger egentligen hörde hemma i svenska sjuttonhundratalssalen, ty om också Houbrakens uppgift, att Elliger föddes i Göteborg d. 18. sept. 1633 är riktig, äro dock de band, som förena honom med svensk kultur synnerligen svaga.

Men spörsmålet om konstnärens nationalitet blir knappast i förevarande fall aktuellt, då, som jag nedan vill söka visa, Nationalmusei Nr. 725 intet har att skaffa med läkaresonen från Antwerpen, Daniel Seghers lärjunge Ottomar Elliger.

I Göthes målningskatalog får den Elliger tilskrivna målningen följande beskrivning:

MARMORVAS OCH FRUKTER

En rikt utskuren vas av vit mermor står mitt på ett rött stenbord, till höger om den står et blått och vitt fajansfat med druvor och persikor uti, det står på häll å den hopskjutna, mörkröda bordduken, till vänster en tenntallrik med tre päron på gemensam kvist, därbredvid en glaspokal, till hälften fylld av renskt vin, längst till vänster ett äpple. Vasens fot bildas av små delfiner, grepen är flätad, å buken tritoner och najader infattade i en cartouche, varå är inristad följande vers:

Was sind Blüten ohne Früchte
Die Blüten werden bald zu Nicht
Blüte macht zur Frucht nur Bahn
Umb die Frucht ist es gethan
Blühen ist nur blosses Hoffen
Die offt in dem Kraut ersoffen.
Billig man die Blüte lieb,
Wenn sie in mier Früchte giebt.

och därunder A° 1670.

Är det nu något i anordningen av detta stilleben, som närmare påminner om autentiska arbeten av Elliger? Knappast. Redan katalogens beskrivning av den av Elliger signerade pannån i museets samlingar (N. M. 953) låter oss ana en helt annan ämneskrets:

Fruktstycke. På en röd marmorskiva två persikor med blad, en

gräshoppa, en ödla och en snigel. Upptill hänger en ljus druvklase på en kvist, på bladen sitta två skalbaggar, en spindel och en fjäril. — Sign. t. v. Ottomar E . . . . . fecit A° 1664.

Ottomar Elliger tillskriven. Stilleben. Nationalmuseum. Nr. 725

Det man i ovanstående beskrivning särskilt fäster sig vid är rikedomen av dekorativa smådjur, reptiler och insekter.

Göra vi några stickprov bland signerade stilleben av Elliger finna vi överallt ett besläktat ämnesval. Om vi t. ex. taga de tre stilleben, som representerade konstnären på den retrospektiva utställningen i Darmstadt 1914, katalogen Nr. 147—49, lånade från museerna i Schwerin och Braunschweig, finna vi även här samma

rika insektsliv, främst representerat av fjärilar, men även av sniglar, skalbaggar och spindlar.

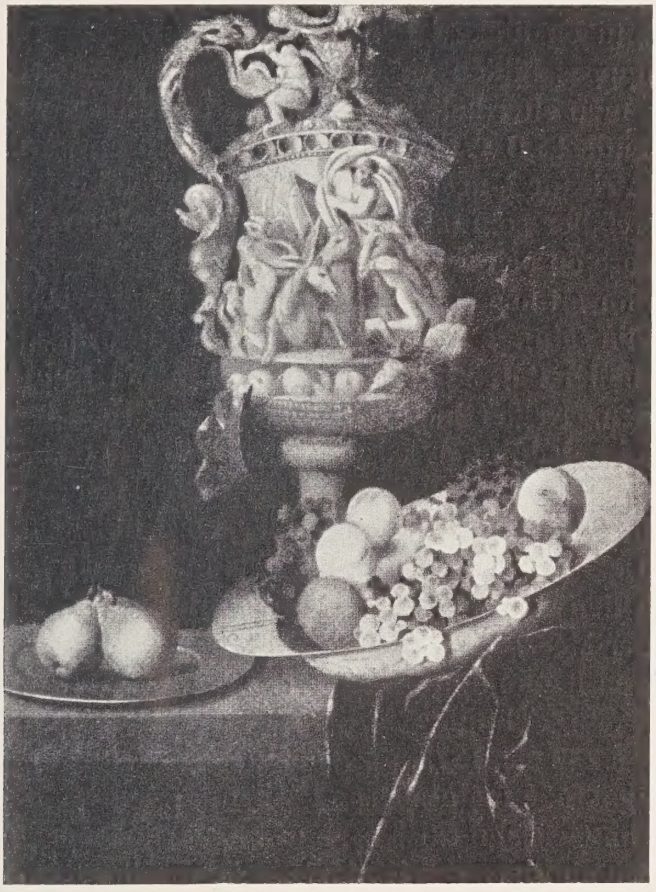
Sammanställer man en avbildning av N. M. 725 och en autentisk Elliger blir skillnaden även i kompositionen i ögonen fallande. Elligers målning verkar som ett tapetmönster, en yta, som nästan helt täckes av en sammanhängande vävnad av blad, frukter och djur, medan däremot museets målning söker nå en helt plastisk verkan. Ha vi slutligen tillfälle att jämföra originalen skola vi finna Elligers färger tämligen hårda och oförmedlade i jämförelse med den djupa, klangfulla skala, som mästaren till N. M. 725 visar sig mäktig.

Frågar man sig åter, vad som är det mäst iögonen fallande på N. M. 725 blir svaret ofelbart: den stora vasen. Har man en gång stannat inför detta vidunder till konsthantverk, glömmer man det inte så lätt. Det slog mig också när jag i den tyska konsttidsskriften »Der Kunstwanderer«, andra septemberhäftet för 1920, sid 27 på avbildningen av en målning som skulle säljas i Kölner Kunst- u. Auktions-Haus den 20. oktober 1920, upptäckte en vas som var ytterst när besläktad med den, som förekom på Nationalmuseums s. k. Elliger. Men även i övrigt tycktes likheten mellan de båda målningarne vara slående, åtminstone vad kompositionen angick. Det var därför med utomordentligt intresse jag läste att konstnären till Kölnermålningen var känd, ja att denna t. o. m. var »vollsigniert« Balthazar van der Meer.

Jag fortsatte naturligtvis på detta så lovande spår, förskaffade mig auktionskatalogan och uppsökte en i Burlington Magazine tome XXII, sid 236 avbildad målning, till vilken katalogförfattaren, professor Bombe, hänvisade. Aven här fann jag en tydlig kompositionsparalell med N. M. 725, och även här var målaren angiven såsom Balthazar van der Meer. Målningen i fråga hade med Sir Hugh Lanes samling kommit till The South Africane Museum. Artikelförfattaren i The Burlington Magazine, G. F. Hill, redogör med följande ord för målningen och dess historia:

»The picture of still life had obviously suffered reconstruction and has since been restored to its proper form. It was discovered some few years ago in landscape shape, the yellowish grey marble slab elongated and the top of the silver tazza removed from its pedestal and placed on the slab beyond the glass. The tender greenish yellow of the cut apples leads up through the same tint strengthened in the protected side of the peaches, rendered greener in

the white grapes, and more golden in the rind of the pomegranate, to the deep gold of the orange and again, through the jacinth-red of the wine, to the madder of the weatherside of the peaches, on to the garnet of the pomegranate seed, and the purple of the grapes;



Balthazar v. d. Meer: Stilleben. Sålt i Köln 1920

while the clearer colour of the blue — and — white Delft dish fades into the greyish blue of the coverlet on which it is rather insecurely poised. Though the high lights are over emphasized in reproduction, they are very strong in the original painting, as is the case with most of the work intimely conected with Kalf, giving the objectes a slightly metallic surface. Practically nothing is known of Balthazar Van Der Meer, except that he was born at Haarlem about 1656 and painted at Delft; it is presumed that he was a son of the elder Jan Van Der Meer.«

Trots ivriga efterforskninger har jag inte i litteraturen återfunnit något spår av denne Balthazar van der Meer. Varken Wurzbach eller Bredius känner hans namn. Professor Bombe undviker alla svårigheter genom att identificera honom med Barend v. der Meer, men han gör detta utan någon som hälst motivering. Det förekommer f. ö. ännu en lucka i hans dokumentering. — I Der Kunstwanderer uppges bilden visserligen vara »vollsigniert« Balthazar v. der Meer, men efter katalogens uppgift är »die schwer leserliche Signatur«, endast »B. v. d. Meer«. Om signaturen på målningen i The South Africane Museum lämner Hill å sin sida ingen uppgift, men det förefaller som om även för honom Balthazar och Barend v. d. Meer vore en och samma person.

Bevisen för att någon Balthazar van der Meer verkligen har existerat förefalla sålunda tills vidare synnerligen lösliga.

Men ej häller Barend van der Meer är något gammalt namn i konsthistorien. Nagler hade visserligen i sitt 1839 tryckta konstnärslexikon i anledning av ett par målningar i den 1838 skingrade Buggeska samlingen upptaget en B. van der Meer, men med tillägget att hans levnadsomständigheter voro obekanta. Men när W. Bürger 1866 i Gazette des Beaux-Arts införde sin märkliga artikelserie om den då ännu så föga uppmärksammade Jan Vermeer (eller van der Meer) van Delft, tillskrev han den holländske stormästaren även hans mindre betydande namnes verk.

Det är Wilh. Schmidts förtjänst att (i Zeitschrift f. Bildende Kunst 1870, s. 230 och 1872, s. 27) genom påpekande av de av B. van der Meer signerade målningerne i Wiens Belvedere och i slottet i Würzburg, ha fastslagit existensen av en konstnär med detta namn.

Wurzbach slutligen ger i sitt Niederländisches Künstlerlexikon, med stöd av konstnärens giftermålshandling, förklaringen till innebörden av signaturens »B.«.

Han skriver om denne »Barend (?) oder Bernardus van der Meer. Stillebensmaler. Bruder des Jan v. der Meer de Jonghe zu Haarlem heiratete 7. sept. 1683 zu Marsen Gertruda Dusart.

Gemälde: Wien. K. Mus. Stilleben. Bez. B. v. der Meer 1689. Würzburg. Schloss. Fruchtstück. Bez. B. V der Meer 1689«.

Det enda tillskottet av vikt till Barend van der Meers biografi som tillkommit efter utgivandet Wurzbachs Künstlerlexikon torde vara konstnärens av Bredius (i Künstler-inventare VII. Haag 1921) meddelade födelsedatum den 20. mars 1659.

Däremot kan den av Wurzbach lämnade förteckningen över konstnärens arbetan betydligt utökas. Jag nöjer mig med att påpeka två stilleben i (den forna?) samlingen Semenov i Petrograd,

Barend v. d. Meer: Stilleben. Pinakoteket. München

ett hos grevinnan v. Hallwyl i Stockholm, två i Münchens Pinakothek, och ett, tidigare hos A. S. Drey i München (numera förstört, men bevarat i avbildning).

En konstnär B. van der Meer har alltså ovedersägligen funnits, och ingenting talar emot att han skulle kunna vara identisk med den arkivaliskt kände Barend van der Meer, om också något absolut bevis härför tillsvidare saknas.

Nu tycker man måhända, att den enklaste vägen ur dessa svårigheter vore att i likhet med Bombe och väl även Hill förklara Balthazar och Barend för endast två olika benämningar på denna konstnär.

Barend v. d. Meer: Stilleben. Pinakoteket. München

Tyvärr tyckas flera skäl lägga hinder i vägen för denna enkla lösning. Det finns för det första en alldeles tydlig skilnad i karaktären hos de två grupper, som vi för enkelhets skull fortfarande vilja kalla Barend- och Balthazargruppen. Till den förra hänför jag följande målningar signerade B. van der Meer, som äro mig bekanta i original eller genom avbildningar: hos grevinnan v. Hallwyl, Stockholm, i Würzburgs slott, i Münchens pinakotek (2) och den tidigere

hos Drey, numera förstörda. Huruvida flera av de Barend v. der Meer tilskrivna målningarne höra hit, kan jag ej avgöra, då jag ej lyckats förskaffa mig några avbildningar av dem. (De två i Bredius Künstlerinventare III, sid 107 återgivna stillebena förefalla att vara av en bestämt avvikande karaktär.)

Barend v. d. Meer: Stilleben dat. 1690. Tidigare hos A. S. Drey

»Balthazar«s œuvre åter omfattar, utom kölnermålningen och den i sydafrikanska museet, Nationalmuseums s. k. Elliger (= N. M. 725). Men dessutom måste jag föra hit en målning, som i april 1919 såldes hos Bukowski i Stockholm (Katalogen 220, Nr. 69). Den kallades i katalogen Ottomar Elliger, men detta tydligen endast på grund av sin släktskap med N. M. 725. Nära förvantskap med denna grupp visar slutligen ett stilleben i hovtandläkare Förbergs samling i Stockholm, som där går under namn av van Beyeren. Denna

har dock mera karaktären av en atelierbild. Att mästaren till dessa målningar ej kan vara Barend v. d. Meer framgår av dateringen 1670 på N. M. 725. Då Barend, enligt Bredius, var född 1659, skulle han alltså vid utförandet av Stockholmsbilden ha varit endast 11 år gam-

van Beyeren tillskriven. Stilleben. Förbergs Samling. Stockholm

mal, vilket tydligen är omöjligt. Men att vi här ha att göra med en annan konstnär än Barend v. d. Meer framgår även av stilistiska skäl.

Barend van der Meer är en målare med bred och saftig pensel, hans målningar äro hållna i djupa, mättade färger. Bland hans rekvisita är det mäst betecknande en mjukt veckad smyrnaduk på vilken stillebenet är anordnat.

Balthazars målarkaraktär är en helt annan. Hans pensel är skarp och fin, hans färger glasklara och tunna. Man skulle kunna säga, att han har en mera tysk än holländsk karaktär i sin målning.

Lika betecknande som den mjukt veckade smyrnaduken är för Barend, är för Balthazar den hårt tillknycklade röda eller olivfärgade sammetsduken på vilken gerna ett snedställt blått och vitt Delftfat

Jean le Pautre: Praktvas. Ornamentstick

vilar. Det mäst iögonenfallande bland dessa rekvisita är likväl en hög, skulpterad vas i marmor eller liknande material. Det är lätt att förstå att en stillebensmålare med sinne för det praktfulla i en pjäs som den på N. M. 725 måste tycka sig ha funnit ett värdigt ämne för sin pensel. Man fattar bara ej hur en marmorhuggare har kunnat mejsla ut alla dessa fina detaljer, hur de tre delfinerna förmå

bära upp den väldiga tyngden på sina snodda stjärtar. Och vilken märklig tur för en målare att få sin praktlystnad tillfredsställd i denna utsträckning, att få till modell ej en enstaka men en hel rad av dessa marmorkonstens mästerstycken. Var och en av dem är ju en praktpjäs som skulle ha varit en stolthet för vilket Kunst- und Wunderkabinet som hälst. Det är underligt att vi ej finna något spår av dem i något av våra moderna konstindustrimuseer.

Lösningen på gåtan är att skaparan av dessa prakturnor ej är en marmorhuggare utan helt enkelt en kopparstickare. Och vid genombläddrantet av Jean le Pautres œuvre finna vi de sökta modellerna. Det är ur denna berömde ornamentstickares verk som Balthazar van der Meers ej vidare fruktbara fantasi hämtat sin näring. Så mycket rikare flödade Le Pautres ingivelse.

»Jamais dessinateur«, heter det i förordet till det 1751 utgivna sammelverket av hans gravyrer, »ne fut plus abondant ni plus varié dans ses productions. Ornement, Architecture, Paysage, Histoire, tout naissoit avec une facilité étonnante de son crayon, ou, pour mieux dire, de sa pointe; car rarement il se donnait la peine de faire des desseins, mais il gravoit tout de suite ses compositions, à mesure qu'il les avoit imaginées. Aussi le nombre de ses gravures est il trés considérable. On a rassemblé dans cet Œuvre, contenant 780 différens exemples des parties de l'Architecture les plus susceptibles de décoration«.

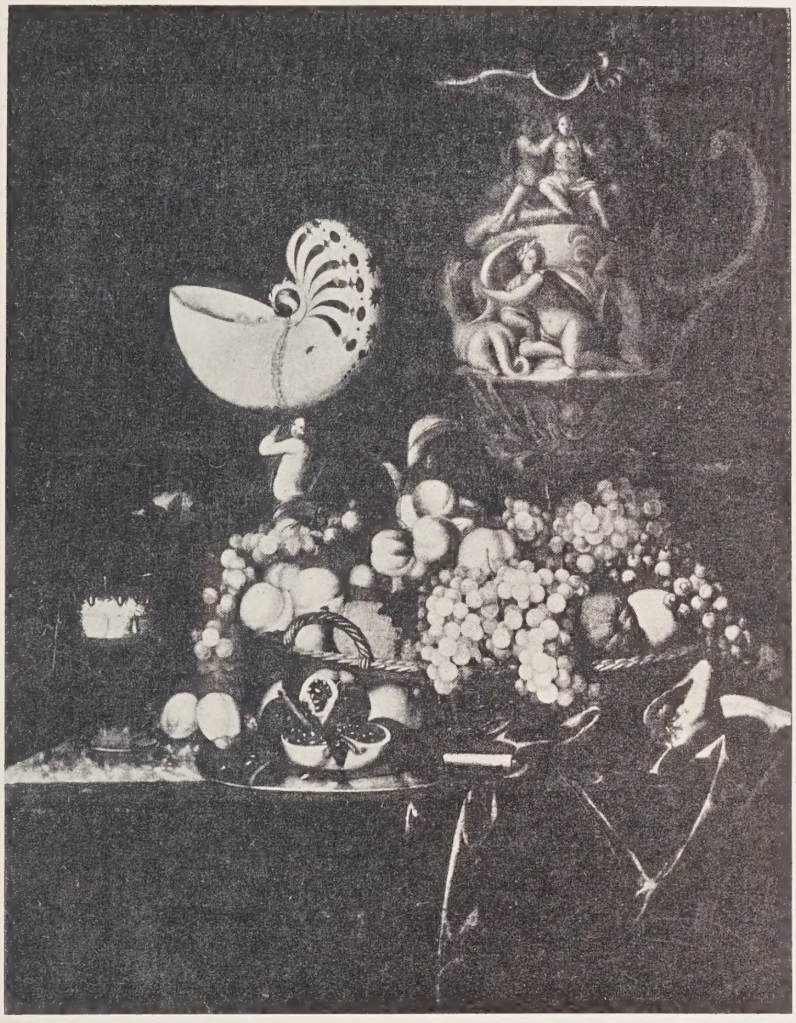
Bland alla dessa olika arkitekturdetaljer och dekorativa föremål finna vi också flera sviter med vaser, »à l'antique« och »à la moderne«. Sammanlagt ett fyrtiotal blad.

Någon fullständig samling av dessa Le Pautres vaskompositioner har jag ej varit i tillfälle att studera, men vid genomgåendet av de blad av honom som befinna sig i Nationalmusei ornamentstickssamling har jag varit nog lycklig att påträffa förebilderna till vaserna på N. M. 725, på hovtandläkare Förbergs s. k. van Beyeren och på den i Köln försålda målningen.

De två förstnämda återgå alldeles tydligt till den sid 79 avbildade vasen, som på den Förbergska tavlan återges i nästan oförändrad form, medan på N. M. 725 vissa förändringar äro vidtagna. Mittpartiet är prytt med en kartusch, som måhända även den är hämtad från något av Le Pautres stick (vi finna bland dessa »nouveau livre de cartouches«, »fontaines, cuvettes et cartouches«, »salières et cartouches« etc.). En annan förändring med det användasticket är, att

masken som utgör mittstycke i inramningens övre del jämte åtföljande draperi kommit till användning på målningen till vasens dekorering.

En lika tydlig överensstämmelse finnes mellan kölnermålningen och dess sid 82 återgivna förebild. Något kopparstick som legat till



Ottomar Elliger tillskriven. Stilleben. Direktör Lyckholms samling. Göteborg

grund för målningen i Sir Hugh Lanes samling, har jag ej lyckats påträffa, men vasen på denna duk visar så tydlig släktskap med de båda här återgivna, att man efter allt att döma, har att söka deras förebild på samma håll. Det samma gäller vasen på den fjärde målningen i gruppen, den hos Bukowski sålda, numera i Direktör Lyck-

holms samling i Göteborg befintliga målningen. Att det verkligen är efter kopparsticken och ej efter några efter dem modellerade praktpjäser som målningarne utförts visas av de två varianterna N. M. 725 och den hos hovtandläkare Förberg av samma kopparstick.

Jag har nått till slutet på min undersökning. Den har, som jag tror, fastslagit: 1) att N. M. 725 ej är utförd av Ottomar Elliger; 2) att den däremot är av den konstnär, som av Hill och Bombe kallats för Balthazar van der Meer; 3) att denna konstnär ej kan vara identisk med Barend van der Meer; 4) att denna s. k. Balthazar van der Meer begagnat sig av Le Pautreska ornamentstick som förläggsplanscher vid utförandet av sina stilleben. Möjligen skall forskningen i detta sistnämda faktum finna ett uppslag av intresse vid lösandet av några av de ouppklarade problemen i det nederländska stillebensmåleriet.

AXEL GAUFFIN

Jean le Pautre: Praktvase. Ornamentstick

G. Camphuysen: Skånskt höstlandskap. — Dr. Emil Hultmark, Stockholm

GOVERT CAMPHUYSEN

Bland de nederländska, under 1600-talet i Sverige verksamma konstnärer, som förekomma i populära svenska konsthistorier, saknas Govert Camphuysen. Att han, näst Everdingen, var den förste artist, som i Sverige målade landskap och, jämte Ehrenstrahl, dess tidigaste genremålare, tillmätes ingen betydelse. Ej häller att hans förnämligare arbeten i utlandet åtnjuta anseende. Hans »Landskap i solnedgång« i Wallace-Museum t. ex. betraktas ju såsom en fin exponent för holländskt djur- och landskapsmåleri. Erkänt framstående är hans tavla i Museum Boymans, »Marknadsfirande bönder och kvinnor«, som med sin vagn hålla utanför ett värdshus. Rikt och förträffligt är han representerad i den Johnson'ska samlingen i Filadelfias museum. Några av hans yppersta målningar, såsom ett par i Eremitaget, en i Rijksmuseum, en i Dulwich College och en i Kassels galleri, beundrades länge, försedda med Paulus Potters förfalskade signatur, såsom remarkabla arbeten av den sistnämnde. Men i Sverige är Camphuysen i våra dagar så gott som okänd. Så är även förhållandet i Danmark, om man bortser från hans lilla interiör i Kunstmuseet, ehuru han var den första konstnär, som skildrade danska (skånska) landskap, kreatur och folkliv.

Annu i mitten av 1700-talet var dock icke hans namn helt och hållet förgätet i Sverige. Greve C. G. Tessin skriver nämligen[1]:

»Att vi haft i Sverige en Målare, som hetat Camphuysen, är otvifvelaktigt, ty 1:o Finnas af dess målningar, som alla äro på duk[2], att han på några af dem skrifvit: Camphuysen pinxit Holmiæ[3]. 2:o Äro de Landskaper, han brukar till fond, alldeles Svenska. 3:o Finnas här åtskilliga af hans stycken, hvilket utgör ett skäl i ett Land, der få målningar införskrifvas.

Hans djur äro i all önsklig smak och efter naturen på ett lefvande och otvunget sätt målade. Gemenligen[4] har han lagt på främre plan ett afhuggit stycke björk, oförlikneligen föreställt. Vid Drottningholm finnes en stor brun hund och en annan tafla i naturlig storlek med unga jägare som spela kort. Begge hava varit mine. I Wrediska huset på Drottninggatan satt förr öfver matsalsspiseln ett vackert stycke af honom. Vid Steninge finnes och af hans arbete.«

Tessin nämner icke Camphuysens förnamn, ehuru denne regelbundet signerat sina tavlor i Sverige: G. Camphuysen — den första bokstaven dock för den oinvigde ofta svårläst. I utlandet, Holland inbegripet, var förnamnet likaledes länge okänt. Man tillskrev alla »Camphuysen« signerade målninger Goverts far, den som skald bekante predikanten Dirck Rafelsz. Camphuysen, som visserligen i sin ungdom studerat målarkonsten, men aldrig vidare utbildat sina artistiska anlag. Det var först den skarpsynte Théophile Thoré (»W. Burger«) som i slutet av 1850-talet, på grund av signaturen å den ovan nämnda tavlan i Rotterdams museum, fastslog, att mästaren hette G. Camphuysen och påpekade att han sannolikt var identisk med den Govert Camphuysen, som enligt P. Scheltema[5] 1650 i Amsterdam förvärvade borgerskap. Senare har genom holländska arkivforskningar konstaterats[6], att han, såsom redan omtalats, var son till Dirck Rafelsz. Camphuysen. Dessutom veta vi nu

[1] Se »Tessin och Tessiniana« (Stockh. 1819).

[2] Icke alla. Han målade i Sverige även på trä och papp.

[3] Ingen av C:s nu i Sverige kända tavlor har denna lokala signatur, men på Lindoxe Abbey i England fanns 1871 en målning av mästaren, betecknad: Stockholm. Se »Notes & Queris«, 4:th ser., VII. (London 1871).

[4] Läs: ibland. Jfr. för övrigt Jan Wynants' vana att i förgrunden placera en liggande trädstam.

[5] »Rembrandt« (Amsterdam 1853).

[6] A. Bredius & E. W. Moes: »De Schilders Camphuysen«, »Oud-Holland« (Amsterdam 1903).

att mästaren föddes 1623 eller 1624, dock icke, såsom man först trodde, i den sydholländska staden Gorinchem (Gorkum), från vilken familjen härstammade, utan i Harlingen, Ameland eller Dokkum i Friesland, på vilka orter Dirck vid tiden för sonens födelse under en ambulatorisk prästerlig verksamhet efter vart annat vistades, innan han bosatte sig i Vleuten. Där dog Dirck emellertid

G. Camphuysen: Stort skånskt landskap. — Ramel'ska saml., Övedskloster

redan 1627, utan att hinna öva något inflytande på sonen. Denne gifte sig 1647 i Amsterdam — det var då som han uppgav sig vara 23 år —, blev, såsom redan nämnts, 1650 borgare därstädes, men råkade redan två år senare i ekonomiskt trångmål och begav sig — kanske därtill manad av Everdingens framgångar — 1652 eller 1653 till Sverige, förmodligen via Danmark. Sannolikt är nämligen att hans skånska bilder förskriva sig just från denna tid. Bevarade kvitton ådagalägga, att han åtminstone 1653—1655 arbetade för Hedvig Eleonora. Senare var M. De la Gardie en av hans gynnare[1]. Vilket år han lämnade Sverige, känna vi icke, men visst är att hustrun, Petronella Francken, i oktober 1663 var dopvittne i Tyska kyrkan

[1] A. Hahr: »Konst och konstnärer vid M. G. De la Gardies hof« (Uppsala 1905).

i Stockholm och att han i maj 1665 var tillbaka i Amsterdam, där han d. 4. juli 1672 begrovs i Nieuwe Kerk. Detta är nästan allt vad vi veta om hans person.

Man kan taga för givet att konstnärens tavlor fordom varit talrika i Sverige — icke underligt, då han där tillbragte ett helt decennium. Nu träffas där blott ett tiotal målningar. Försvunna äro Tessins forna »Unga jägare, som spela kort« och ett stilleben, »Upphängt villebråd«, som tillhörde den 1857 avlidne greve E. A. von Lantingshausen. Ingenting närmare känna vi häller om de dukar, som han målade för M. De la Gardie, eller de, som på Tessins tid funnos i Wrede'ska huset i Stockholm och på Steninge. Tänkbart är ju dock att en eller annan av dem återfinnes bland hans nu i landet befintliga arbeten. Av dessa behandla följande påtagligen svenska motiv: ett stort, något entonigt grönt hållet, men duktigt målat »Landskap med vildgäss, mot vilka en gosse hetsar en hund«, förr efter vart annat i Wahrendorff'ska, Ulmgren'ska och af Ugglas'ka samlingarna, nu tillhörigt familjen Sörensen; »Efter jakten«, förr i Österbysamlingen, nu i Nationalmusei förråd; »Simmande vildgäss«, tillhörig kapten Schlesinger, Stockholm[1]; Tessins forna »Stor, brun hund«, efter hans tid flyttad från Drottningholm till Gripsholm; »Landskap med kreatur«, i kungl. saml. på Stockholms slott; »Skånsk bykrog«, i Kulturhistoriska museet för södra Sverige, i Lund; »Stort skånskt landskap« med kor och figurer i naturlig storlek, i Ramel'ska saml. på Övedskloster och »Skånskt höstlandskap«, som länge tillhört den gamla familjen Hammarsköld och nu äges av dr. Emil Hultmark. Några av dessa målningar äro obetydliga, såsom den för övrigt illa farna »Stor, brun hund«, stående i profil åt höger i ett svenskt landskap, om vilken målnings ursprungliga utseende det nu är svårt att bilda sig ett exakt omdöme, men som förefaller vara ett beställt, kungligt hundporträtt, som föga intresserat artisten. Och Camphuysen var, liksom så mången annan konstnär, mycket ojämn i sin produktion. Han har utfört fullkomligt likgiltiga saker, men ibland åstadkommit verk av hög kvalité, vilket förklarar varför några av hans bästa dukar förblandats med Potters. Ty denna förväxling grundar sig icke blott på de ofta gemensamma motiven, utan också på landskapens stämningsrikhet och det levande och uttrycksfulla hos de avbildade djuren. Men å andra sidan är frändskapen mellan Camphuysens och Potters ar-

[1] Avbildad i mitt arbete »Trésors d'art en Suède«, I. (Stockh. 1911).

beten ingalunda så stor, att man behöver antaga att någondera påverkats av den andre. Olikheterna dem emellan äro i ögonen fallande. Potter målar uteslutande holländska motiv, Camphuysen även svensk-danska. Den förre når längst i sina små, idylliska,

G. Camphuysen: Skånsk bykrog. — Kulturhist. museet för södra Sverige, Lund.

nästan mikroskopiskt utförda bilder, såsom den berömda tavlan i Czernin'ska samlingen, med sin ypperliga morgonstämning och de råmande korna, som släppts ut på bete. Den senare lyckas bäst i sina större, bredare målade dukar, i vilka det mänskliga staffaget utgör ett starkare inslag än hos Potter och ofta har en halvt anekdotisk, humoristisk innebörd. Detta är exempelvis händelsen med två av hans största målningar, den på Övedskloster och i Kassel, ett slags motstycken till varandra. Camphuysens människor och djur

igenkännas lätt genom säregna typer, proportioner och kolorit. Hans kor äro minst lika säkert tecknade som Potters och hans figurer bättre än dennes, men det kan ej förnekas att Camphuysens djur ibland te sig litet klumpiga och kantiga. Dock får man icke glömma att dessa kreatur från mitten av 1600-talet tillhöra en ras, som för oss är främmande. Menniskan spelar, såsom redan antytts, i Camphuysens tavlor en större roll än i Potters. Den förre har en humoristisk ådra, som den senare saknar. Hans figurer stå i en intim, vanligen skämtsam korrespondens till varandra: bondpojkar, glammande med jäntor, eller skrattande mjölkdäjor i samtal med manliga individer. Camphuysen är icke någon Potter, men han är en god, självständig konstnär, som icke med fog kan beskyllas för att ha imiterat sin berömdare landsman. Det troliga är att de voro två jämnåriga, paralellt utvecklade artister i samma bransch.

Den förnämsta av de tre Skåne-tavlorna är den på Övedskloster, en väldig duk (2,10×2,66). Hur väl är icke där den milda sommaraftonstämningen träffad! Hur levande äro icke de i naturlig storlek målade korna! Och huru förträffligt äro icke de båda figurerna insatta: den i kons horn hållande bonden, med sitt välvårdade skägg och sin hätta, vilken jämte den övriga dräkten verkar något 1500-talskostym, samtalande med den skälmskt leende kvinnan! Denna målning har icke blott ett högt konstnärligt värde, utan är av stor kulturhistorisk betydelse. Det senare gäller i främsta rummet den på papp målade, bruntoniga interiören i Lund från en skånsk bykrog. I denna tydligen på stället à la Brouwer utförda skiss har artisten givit sitt humoristiska lynne fritt spelrum. Två kvinnor, förmodligen hustru och svärmor, lämna genom dörren lokalen, med den beskänkte mannen mellan sig. Segerstolt vänder sig den yngre om på tröskeln, skrattande betraktande en gumma, vilken i kragen fattar sin långhårige, supige man, som sitter där vid bordet med kruset i hand, för att förpassa honom samma väg. Sjömannen till vänster i förgrunden yves över att slippa slika ovälkomna påhälsningar. Prästen sticker sig skamsen undan i bakgrunden. En dyrbar tidsmålning! Mindre betydande är »Skånskt höstlandskap«, men det kan ej förnekas att höststämningen där är gott träffad, och de kantiga korna och fåren ha ett odisputabelt kulturhistoriskt intresse. De tre Skåne-bilderna ha med andra ord sin stora betydelse för Danmark såväl som för Sverige. Med sina förtjänster och sina svagheter är Govert Camphuysen i sina lyckliga stunder en fram-

stående artist. Han är — för att citera några ord av Tessin, som denne 1759 nedskrev efter att ha sett Bartholomeus Matons tavlor på Finspång — »en holländare, hwars namn hade förtjänt att gömmas och införas i wår Målare längd, som är nog stympad och snäf.«

OLOF GRANBERG

G. Camphuysen: Interiör av en bondstuga. — Statens Museum for Kunst.

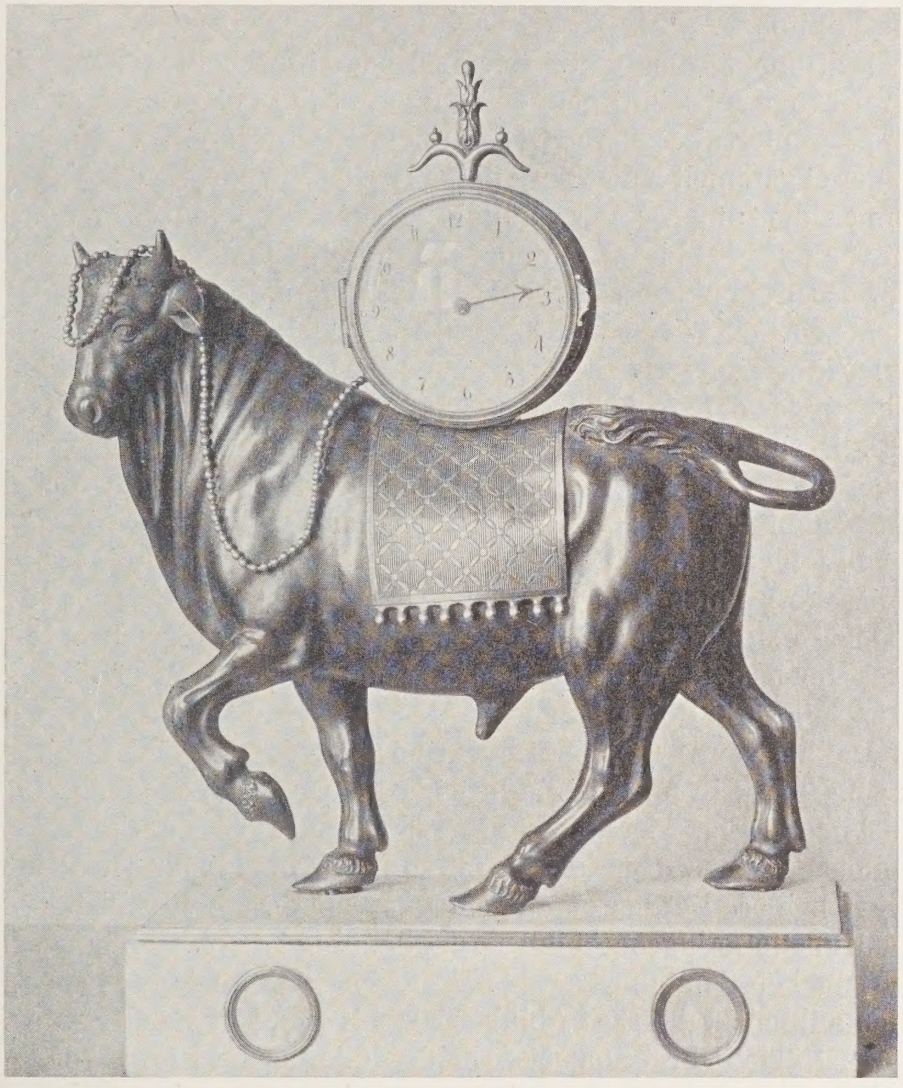
»ABILDGAARDS UHR«

Medens Alverden er vidende om, at nye Ting til nær sagt alle Tider i falsknerisk Øjemed er blevne tillavede som gamle, og medens derfor alle er paa deres Post ikke blot overfor Sandsynligheden af at møde moderne Forfalskninger, men ogsaa overfor Muligheden af at møde Forsøg i samme Retning fra Fortiden, er man af nærliggende Grunde uforberedte paa at møde det modsatte: gamle Ting, der til en eller anden Tid er blevne tillavede som nye. At Ting af den Art skulde forberedes for Markedet i vore Dage, behøver man ikke at frygte. Thi det Tilfælde kan vanskelig tænkes, at en gammel Ting nuomstunder skulde vinde i Værd ved at optræde forklædt som ny. Derimod er der theoretisk intet til Hinder for at tænke sig, at Fortiden kan have efterladt os Ting af denne tvivlsomme Art. Thi hvorfor skulde den ikke, snart i et Lune, snart i en Forlegenhed have omformet en eller anden gammel Ting efter sit Behov eller sin Smag, naar den ikke havde vore Dages gode Grunde til at undlade det?

Ikke desto mindre synes det mærkelig sjældent at være sket. Meget almindeligt er det ganske vist at se gamle Fragmenter som Søjler af Sten, Fyldinger af Træ osv. gøre Slavetjeneste under et eller andet Stil-Herredømme fra en senere Tid. Men ser man bort fra alt saadant fragmentarisk for kun at søge Exempler paa selvstændige gamle Kunstværker, der ved senere Forklædninger med Held er søgt ukendeliggjorte som saadanne, indskrænker disse Exempler sig til at være paafaldende faa, og hidtil var der vistnok kun et eneste celebert derimellem.

Der sigtes her til den Bronzebuste af en Kvinde, hvorom Furtwängler (i »Meisterwerke der griechischen Plastik«, Leipz.-Berlin, 1893, p. 673 ff.) har fortalt, at den i 10 Aar havde staaet upaaagtet som et moderne Makværk i et af Arbejdsværelserne i Antikvariet i Berlin, da han en Dag tilfældig fik Lejlighed til at se nøjere paa den

og til sin Overraskelse opdagede, at dens Hoved var antikt. Ukendeliggjort som saadant var det blevet dels ved Tilføjelsen af en Buste



Det Abildgaardske Uhr. Kunstindustrimuseet

med Foldesvøb indtil Hagen (i Lighed med hvad man kender fra Portræterne af Dronning Louise af Preussen), dels ved Tilføjelse af Ørekrøller og Indsættelse af Øjenæbler i de tomme Øjenhuler. For at faa gammelt og nyt til at se ud til at være af en eneste Støbning, var det hele overtrukket med en mørk Patinalignende Farve. Furtwängler var naturligvis ikke sen til at befri det antike Hoved af dets

fornedrende Fangenskab. Med let forstaaelig Stolthed forestillede han det senere som en græsk Original fra det 5te Aarhundreds 1ste Halvdel, en Slægtning af ingen ringere end Torn-Udtrækkeren paa Kapitol.

Helt analogt med dette Exempel paa et forklædt og som Følge deraf længe miskendt gammelt Kunstværk er det Bronzeuhr ikke, der præsenteres her som et nyt Exempel af Arten (Fig. p. 91). Thi ganske vist er et gammelt Kunstværk ogsaa i dette Tilfælde blevet miskendt som saadant; men det er samtidig — som noget ganske andet, end det var og er — blevet omfattet med stor Ærbødighed, idet det er blevet betragtet som et Arbejde af *Abildgaard.*

Med noget tvivlsom Ret har denne faaet Navn af »den danske Malerkunsts Fader«. Lægger man Eftertrykket paa det nationale Adjektiv, er det snarere Eckersberg, hvem denne Ærestitel tilkommer. Derimod kan Abildgaard med god Grund kaldes Fader til de dekorative Kunster i Danmark; thi med Interiørkunst i Ordets intimeste Forstand var han den første Kunstner, der beskæftigede sig her i Landet. Han har ikke blot givet nogle Rum fortrinlig arkitektonisk Form, men tegnet og delvis selv dekoreret nogle af de strengeste og ædleste Møbler, der nogensinde er udførte i Norden. Ogsaa med Metalarbejder syslede han, og som det ypperste af disse har Bronzeuhret hidtil været anset.

Det har været publiceret flere Gange, er ogsaa afbildet i Litteraturen (Tidsskrift for Kunstindustri, 1887, p. 90), første Gang af dets sidstafdøde Ejer, Geografen Professor Løffler, en Efterkommer af Abildgaard og Arvtager ogsaa af flere andre, ham tilskrevne dekorative Arbejder. Det har ogsaa gentagne Gange været udstillet, senest paa Kunstforeningens Abildgaard-Udstilling i 1916. Jul. Lange har en Gang i en Samtale ytret sig meget begejstret om denne Prøve paa »den animalske Styrke i Abildgaards Stil«, og selv har jeg i mange Aar betragtet Uhret som et Arbejde af Abildgaard og glædet mig ved at vide, at det testamentarisk var tillagt Kunstindustrimuseet og her vilde komme paa sin rette Plads mellem andre af de Arbejder, med hvilke de gamle danske Kunstnere grundlagde den mere end hundredaarige Tradition her i Landet om Kunstens Samvirke med Haandværket.

En Gang i 1920 oprandt det Øjeblik, da Kunstindustrimuseet kom i Besiddelse af sin Arv efter Professor Løffler: foruden Uhret to forgyldte Bronzer i nyklassisk Stil, der er tjenlige saavel som

Vaser som til Stager (Fig. p. 99). Skønt ogsaa disse altid havde været tilskrevne Abildgaard, blev det strax ved deres Modtagelse i Museet erkendt, at de hverken i Henseende til Stil eller Kvalitet i mindste Maade afveg fra en velkendt Type, der tør betegnes som en Slags

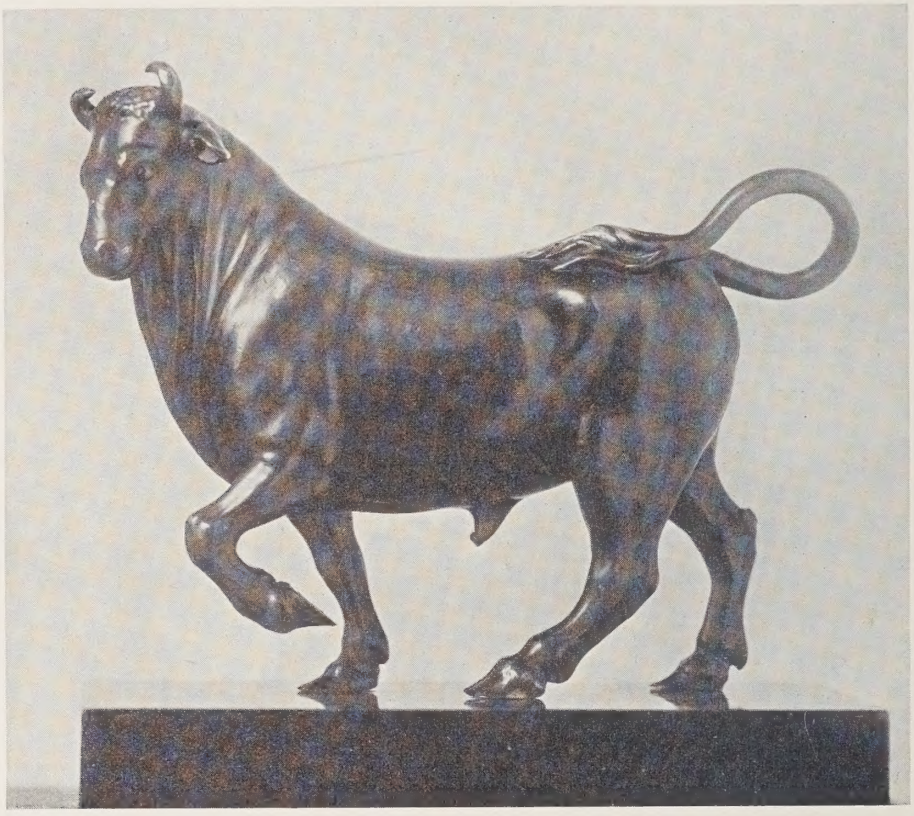
Den Abildgaardske Tyr uden Uhret. Kunstindustrimuseet

bedre fransk Butiksvare fra Ludvig XVI's Tid. Det var tydelig nok, at Overleveringen m. H. t. disse Vaser eller Stager var bleven forvansket i Aarenes Løb: tilhørt havde de utvivlsomt Abildgaard; men tilskrives ham kunde de umulig.

Erkendelsen heraf burde naturligvis strax have givet Anledning til en Prøve ogsaa af Overleveringen m. H. t. Bronzeuhret. Men ingen tænkte i Øjeblikket paa at se kritisk paa et Stykke, der alle Dage havde gældt som et Klenodie i den danske Kunsthistorie. Uundgaaeligt maatte det naturligvis bemærkes, at de smaa blaa og

hvide Stentøjs-Plaketter, der er indfattede i Uhrets hvide Marmorsokkel, skyldtes Wedgwood og ikke Abildgaard; men at der kunde rokkes ved den forlængst fastslaaede Kendsgerning, at Uhret iøvrig var af sidstnævnte, var en Tanke, der maatte ligge alle fjærn.

Nu er der, som alle Museumsfolk vil vide af Erfaring, Dage, hvor



Samlingen Beckerath-Hollitscher (nu Bachstitz, Haag)

Ens Syn er mere uhildet, aabent og frisk end paa andre Dage, — Dage, paa hvilke forhen fordulgte Sandheder — eller Usandheder — ligesom afslører sig for os af sig selv. Der er næppe nogen Museumsmand som ikke saaledes ganske ufrivillig har opdaget et Falsum eller et Fortrin, et kunsthistorisk Sammentræf eller Sammenhæng e. l. vedrørende en eller anden gammel Ting i sine nærmeste Omgivelser, han ikke tidligere havde skænket tilstrækkelig Opmærksomhed.

Mig hændte noget saadant en Morgen, da mit Blik tilfældig faldt paa Uhret. I samme Nu slog det mig, at Tyren, der bærer dette, er

af en velkendt Race fra den italienske Renaissance, en ret udbredt Familje, af hvilken jeg senest havde mødt et Medlem ved den Beckerath'ske Auktion i Berlin. At afskrue Uhret, aftage Saddelen, hvorpaa det hviler, løsne den gyldne Perlekæde, der er lagt fra

Francesco Lusinis Værksted? Lichtenstein, Wien

Tyrens Ryg over dens Nakke og Pande, var kun et Øjebliks Arbejde. Og et lønnende Arbejde. Thi befriet af sin Forklædning fremtraadte Tyren som et endog usædvanlig skønt og værdifuldt Exemplar af den nævnte Race fra Renaissancetiden (Fig. p. 93).

Af Typen, som gaar tilbage til Antiken (Turin; sml. Reinach II, p. 735, 4) kender jeg for Tiden 4 Exemplarer foruden Abildgaards. Det nærmeststaaende er 1) Beckerath's (Katalog 1916, Nr. 348) (Fig. p. 94), der vilde være saa at sige ganske identisk med Abildgaards, hvis ikke Tyrens Sving med Halen heri var noget højere løftet end paa

dette. Omtrent identisk i sidstnævnte Henseende med Beckerath's Exemplar er 2) Fyrst Lichtenstein's (Tietze-Conrat: Die Bronzen der fürstl. Lichtensteinschen Kunstkammer, Wien, 1918, Nr. 32) (Fig. p. 95).

Tyr i Kunsthandelen i London

Atter et noget andet Halesving viser 3) et Exemplar, der solgtes ved Rosenfeld-Goldschmidt's Auktion 1916, Nr. 47 (Fig. p. 98), og ligesaa 4) et, der ifg. velvillig Meddelelse af Intendenten Wettergren, ifjor var i Kunsthandelen i London (Fig. p. 96). Beckerath's Exemplar er efter at have passeret Samlingen Hollitscher gaaet over til Bachstitz's Kunsthandel i Haag, hvor det holdes i en Pris af ikke mindre end 16,000 Guldmark.

Det antages almindelig, at den oprindelige Model til denne Tyr

skyldes *Giovanni da Bologna*, dens Mangfoldiggørelse derimod Francesco Lusini, der var en Nevø af Giovanni da Bologna's Støber, Antonio Lusini, som i sin *bottega* drev en stor Industri med Afstøbninger dels af Antiker, dels af Renaissancearbejder. Det er noget af en Smagssag, om man vil kalde de enkelte Exemplarer Arbejder

Samlingen Rosenfeld-Goldschmidt

af Lusini eller af Giovanni. Som Førstehaandsarbejde af denne kan ganske vist næppe noget af dem betragtes; men ogsaa Donatellos Bronzearbejder er for Størstedelen støbte efter hans Modeller af Elever, og ingen falder det af den Grund ind at henføre dem til andre end til den store Mester selv.

Selv har Abildgaard næppe anet, hvem Tyren skyldtes; thi Kendskabet til de smaa italienske Renaissancebronzer er, som man véd, af temlig ny Dato, Respekten for dem ligesaa. Om det sidste Forhold taler maaske intet tydeligere end det Indfald af Abildgaard at bore Huller i den gamle Bronze for at gøre den til Bærer af et Uhr.

Dette Motiv, Tyren med Uhret, *kan* have været ham bekendt. Germain eller en med ham beslægtet stor fransk Bronzekunstner fra det 18de Aarhundred har saaledes benyttet det til en berømt Travesti af »Europas Bortførelse«; en uendelig ringere Kunstner har, uden Hentydning til »Europa«, brugt det i et Uhr, som tilhører Kunstindustrimuseet i København. Tyren med Uhret blev af afdøde Professor Løffler opfattet som en Fremstilling af »Apis, der bærer Tiden«; om der ellers er nogen mythologisk Hjemmel for denne Opfattelse, er det ikke utænkeligt, at den lærde Abildgaard kan have kendt den. Men sandsynligst er det, at hans Indfald bare skyldes en barnlig Glæde ved Udsigten til at gøre en Nyttegenstand af nogle unyttige Ting, i første Række Tyren selv, i anden Wedgwood-Plaketterne samt et Værk af et lille engelsk Lommeuhr fra ca. 1700, der mærkelig nok synes at have kunnet drive Viseren paa den meget større Skive. Formodentlig er denne og Uhrkapslen udført i København, den sidste efter Tegning af Abildgaard. Tegnet af Abildgaard er uden Tvivl det lille fritstaaende Ornament ovenpaa Kapslen, som er typisk for hans Stil, samt Mønstringen af Saddelen, der i Parantheses bemærket ikke er af Bronze, som det øvrige, men af forgyldt Kobber, et blødere Materiale at gravere i. Det er dog mindre i Kraft af disse Enkeltheder end i Kraft af hele Kompositionen, Uhret har et Forhold til Abildgaard, og i Følge dermed en Række ubestridelige kunstneriske Fortrin. Hvor forfejlede i Henseende til Volumen er saaledes ikke Fodstykkerne paa de andre Exemplarer af Tyren i Sammenligning med Fodstykket paa Abildgaards Uhr! Med hvilken sikker Sans for den dekorativt set rette Plads er ikke Anbringelsen af Wedgwood-Plaketterne ramt! Hvor behersket i al sin Enkelhed er ikke Saddelen! Med hvilken velgørende rhytmisk Sans er ikke den gyldne Perlekædes Linje trukken fra Tyrens Ryg hen over dens Nakke og Pande! I endnu et Barbari foruden Boringen i den gamle Bronze har Abildgaard rigtignok gjort sig skyldig, nemlig i Bronzens Skuring i den aabenbare Hensigt at faa den gylden som Uhret, Saddelen og Perlekæden. Men efter mere end 100 Aars Forløb har den genvundet det meste af sin tabte Patina; kun under Saddelen, hvor Bronzen var mindre udsat for Atmosfæren og ganske udelukket fra Berøring, lader den ny Patinering i nogen Grad vente paa sig; men det ses selvfølgelig først, naar Saddelen tages af. Alt i alt maa man da sige, at var det end et barbarisk Indfald af Abildgaard at gøre en Brugsgenstand af den skønne gamle Bronze, kunde Gen-

standen ikke godt have faaet en mere kunstnerisk Form. Uhret taler som Helhed højt om Abildgaards fint lutrede Smag, og som et Vidne om den vil det vel i de fleste Danskes Øjne have et retmæssigt Krav paa at bevares i den overleverede Skikkelse.

Men Danmark er et fattigt Land, fattigt bl. a. paa italienske Bronzer fra Renaissancetiden, og ogsaa den Betragtning kan kaldes retmæssig, at vi ikke har Raad til at give Afkald paa en kostbar italiensk Renaissance-Tyr, naar vi kan faa den ganske gratis ved at befri den Abildgaard'ske af dens Forklædning.

Findes der da en praktisk Udvej til at forlige de to Betragtninger? Kan, kort at sige, Kunstindustrimuseet redde Tyren for sin italienske Renaissancesamling og dog bevare Uhret for sin gamle danske Samling? Jeg mener jo. Thi lader man Tyren afstøbe i Bronze, og overfører man til Afstøbningen hele det Udstyr, Fodstykket med Wedgwood-Plaketterne iberegnet, som Abildgaard har givet Originalen, vil denne, anbragt paa et neutralt Fodstykke, naar dens Borehuller først er udbedrede, være fuldt rehabiliteret som Renaissance-Tyr. Og samtidig vil Abildgaards dekorative Arbejde være fuldt konserveret i Afstøbningen med det overførte Udstyr. Thi hans Arbejde ligger jo kun i dette sidste og i dets Sammenbygning med Tyren, og derom vil Afstøbningen af denne selvfølgelig kunne oplyse ganske det samme som Originalen.

EMIL HANNOVER

Abildgaards Stager. Kunstindustrimuseet

E. Delacroix: Ovidius hos Skyterna

GÉRICAULT OCH DELACROIX I NATIONALMUSEUM I STOCKHOLM

Géricault var den äldre av de två, han föddes 1791, Delacroix 1798. Men då Delacroix fick leva ett långt liv, under vilket det förunnades honom att skapa en mäktig skara mogna och lysande verk, bröts Géricaults lovande bana redan då han var endast trettioett år gammal. Han hade ända sedan sin allra tidigaste ungdom varit en passionerad ryttare, och det var ett fall från hästen, som bragte den i och för sig utomordentligt kraftfulle mannen om livet. Så blev hans verk blott ett löfte och ett fragment, men ett stort och sällsynt betydelsefullt. Man har i snart hundra år haft stridande meningar om vilken av de två konstnärerna, som skall betraktas som den måleriska romantikens upphovsman, och man har räknat denna epoks födelseår omväxlande till 1819 och 1822, de år då respektive Medusas skeppsbrott och Dante och Virgilius i underjorden första gången exponerades på salongen. Man skulle väl kunna säga att Géricault var den som först bröt med de davidska principerna, om man nämligen bortser från två andra målare, Gros och Prudhon, vilka båda betydligt tidigare arbetat i en stil som

Géricault: Två avhuggna huvuden. Nationalmuseum Stockholm

var den davidska tämligen motsatt, Prudhon i Lionardos och Correggios tecken, Gros närmast i Rubens'. Tendenser till en brytning med Davids stränga, plastiskt tuktade ideal hade sålunda visat sig långt före Géricaults första framträdande, men kanske hade de två äldre konstnärerna ej varit så medvetna härom, och, vad Gros angår, vet man ju, att han, sedan David efter Napoleons fall drivits i landsflykt, på alla sätt och till sin egen olycka sökte hävda de davidska idealen i och med att han övertog sin dyrkade mästares atelier. Kanske varslade Medusas skeppsbrott lika mycket om den *realistiska* skola, som först trettio år senare skulle manifestera sig i Courbets gestalt, som om den *romantiska*. Det finns i Géricaults produktion ferment till lite av varje, men det romantiska är icke det, som man vid en analys fäster sig först vid. Det är i den breda måleriska formen, i den mäktiga, monumentala gestaltningen av även det enklaste motiv, i den temperamentsfulla, manliga penselföringen, den djärva, plastiskt formbildande fördelningen av kraftiga ljus och skuggor, som Géricault visar vem han är. En temperamentsfull

realist, en fortsättare av Gros, men en mörkare, mera lidelsefull konstnär än denne. Baudelaire har i en inledning till sin studie över 1846 års salong sagt, att man bör söka det romantiska icke i något yttre, i motivet, utan i det sätt varpå själen, känslan kommer till tals. »De ha sökt det utomkring, men det är blott i det inre, som det är möjligt att finna.«

Denna djupa klangbotten för det finaste i romantikens väsen finns kanske ej hos Géricault, i varje fall icke i samma grad som hos Delacroix, som i sig förkroppsligade allt vad som rörde sig i tiden. Men Géricaults insats rent som *målare* blir därför icke mindre, och är det ej något ganska betecknande detta, att Géricault var den enda franska målare från 1800-talet, som helt fann nåd för den unge *Courbets* ögon?

Nationalmuseum ägar en duk av Géricault, Två avhuggna huvud. Museet i Rouen har också ett par studier med likartade motiv, och vanligen sätter man dessa studier i direkt förbindelse med konstnärens mest bekanta målning, Medusas skeppsbrott. Det gällde ju nämligen här att skildra människor, som genomgått de mest fruktansvärda fysiska lidanden, och av vilka några t. o. m. dukat under för dem, så att döden redan satt sina hemska spår på deras kroppar.

Géricault gick till verket fullt metodiskt och studerade, varhelst han kunde, sjuka, döende och döda människor, så t. ex. på Hôpital Beaujon, dit han fick ett passepartout. Han skaffade sig också tillträde till fängelserna, och det är väl från ett sådant besök som Nationalmusei studie stammar. Att Géricault till en början bedrev detta arbete uteslutande med tanke på att dokumentera sig för Medusas skeppsbrott får väl tagas för givet. Men att här så småningom kan ha inträtt en slags motivförskjutning, så att studiet av alla dessa sjuka, vansinniga (ty sådana målade G. en hel serie) och i förruttnelse stadda döda för honom blev en alldeles speciell målerisk njutning, det är väl inte heller alldeles omöjligt. En av Géricaults vänner berättar följande rätt så betecknande historia.

»Då han målade sin tavla (Medusas skeppsbrott) hade jag en ovanligt svårartad och långvarig gulsot. Efter fyrtio dagars lidanden och bekymmer beslöt jag mig för att lämna Paris och att lägga mig i Sèvres för att där vänta på mitt tillfrisknande, som nu blott kunde vara en tidsfråga. Jag hade mycket svårt att få en bostad. Mitt likbleka, vaxgula ansikte förskräckte alla hotellvärdar, ty ingen var naturligtvis vidare hågad att taga emot en döende hos sig. Äntligen fick jag

Géricault: Medusas skeppsbrott. Louvre

tag i en fattig sate, som förbarmade sig över mig och upplät ett litet kyffe för min person. Jag hade väl bott där en veckas tid, när jag en dag, då jag gick och drev nere vid hamnen och roade mig med att se på de förbipasserande, plötsligt fick syn på Géricault och en av hans vänner. Han såg på mig, kände till en början icke igen mig, men ser så vem jag är, springer bort till mig, griper mig i armen och utropar: »Ah, min vän, vad ni är vacker!« Jag skrämde alla andra, barnen trodde att jag var en död och flydde för mig, men för målaren, som just sökte en människa präglad av döden, var jag skön. Géricault bad mig inträngande att komma och stå modell för Medusa hemma på hans atelier. Jag var ännu alltför svag och kände mig dessutan alltför nerstämd och trist för att kunna bestämma mig för ett sådant steg. »Nej,« sade jag, »då är det bättre att ni tar edra målareattiraljer hit ut och blir här en veckas tid, så kan ni ju i lugn och ro göra några studier efter mig.« Géricault accepterade förslaget och inspirerades av Lebrun, så hette hans vän, till den figur, som i Medusaflotten kvidande böjer sig över sin sons lik.

Nationalmusei målning hör sannerligen ej till de svagare inom vår numera både vackra och fylliga samling av fransk 1800-talskonst. Denna framställning av de två av bödelns bila från kroppen skilda, redan av upplösningen präglade huvudena, har i sin brutala realism och sin förfärande sanning en skönhet, som icke är av vanliga mått. Kanske ryggar man instinktivt tillbaka, när man första gången ser den; man gripes dock genast av dess rent måleriska skönhet, och varje gång man förnyar bekantskapen med den, blir just denna rent konstnärliga glädje allt större. Géricault var icke blott målare, han har även efterlämnat några prov på sin förmåga som skulptör, och i vår duk är det icke minst de plastiska värdena, som komma till synes. Dessa huvud ligga där verkligen; de ha tyngd och konsistens, vart och ett sin egen form. Man känner tydligt och klart skillnaden mellan mjuka och hårda partier, mellan beniga och köttiga, man märker spåren efter dödens hårda hand.

Det är en nästan dramatisk motsättning mellan de båda typerna, den äldre skäggiga, brunhyade beduintypen, vilkens ögon och mun ännu stå vidöppna som i ett förfärande dödsskri, och den yngre mjukare, vilkens hår i dödsångestens ögonblick klibbat vid pannan, medan ansiktet för övrigt endast talar om hvila och frid. Även i färgen återkommer denna motsättning i beduinens varmare brunaktiga hudfärg och den yngres kallt grönskimrande liksom i de under huvudena liggande dukarne. Belysningen är kraftig och modellerar upp huvudena i stora bestämda former; penseln följer dem på en gång känsligt och brett och karakteriserar mästerligt alla individuella särdrag. Vilken avgrund mellan föredraget i denna Géricaults målning och i Davids i sin art lika glänsande framställning av den döde Marat i badkaret? Båda dessa målningar äro stora konstverk, båda ha trots alla olikheter något av samma tunga patos, och båda äro i sig enhetligt avslutade, uttryck för var sin bestämda stiluppfattning. Skulle man vid sidan om Gros' namn vilja sätta ett annat mästarenamn, när man tänker på Géricaults rent konstnärliga inspirationskällor, så bleve det väl närmest Caravaggios, och detta är icke gripet ur luften, ty man vet att Géricault bl. a. kopierat dennes Kristi gravläggning och att Caravaggio tillhörde hans älsklingsmålare. Det är väl alltid så, att besläktade temperament genom tiderna söka varandra, och kanske skulle man en dag kunna skriva en temperamentens konsthistoria, där man visade att just lärjungeskapet hos eller den mer eller mindre instinktiva dragningen

till typer av samma psykiska struktur har betytt mycket mera än miljön i vanlig mening.

Både Géricault och Delacroix voro till en viss grad eklektiker, så till vida nämligen som de bägge två sökte tillägna sig en rent formell kunskap genom studiet av äldre och yngre mästare ur olika tider och skolor. Båda ha efterlämnat mängder av kopior, men de ha kopierat högst olika konstnärer och även i deras sätt att gå tillväga vid arbetet kan man spåra betydande olikheter. I allmänhet har man inför Géricaults kopior en känsla av att han betraktade detta arbete som ett slags gymnastik, en övning för att tillägna sig själv en säkrare, bredare form och att alltså den rent tekniska sidan för honom var den viktigaste. Naturligtvis ville också Delacroix lära av mästarne, men han var ej så enbart *målare,* han var en mera komplicerad, en mera fint organiserad människa, och därför får han också med något annat än Géricault även i sina kopior. Målar han t. ex. efter Rubens, sublimerar och förandligar han dennes verk, trycker sin egen prägel på det och ger oss dock ett gott stycke av den store Antwerpen-mästaren.

Detta hänger naturligtvis samman med det romantiska draget hos Delacroix, om man nämligen uppfattar det på samma vidsynta sätt som Baudelaire. I Delacroix' verk tillgodogör man sig icke endast de rent måleriska värdena — att de måste finnas där, är ju självklart — man får även till skänks så mycket annat, halft ogripbart, som står på gränsen till poesi och musik, som ej endast utlöses av de ämnen målaren behandlar, utan som i lika hög grad har sin rot och sitt upphov i den större känslighet, varmed konstnären reagerar inför tillvaron. Allt detta ligger hos Delacroix på ett högt mänskligt plan och man ville gärna, när man tänker på honom, använda sig av ord som värdighet, förnämhet, rikedom, alla dessa ord då tagna i rent andlig bemärkelse naturligtvis.

Nationalmuseum har blott en oljemålning av Delacroix, den 1859, fyra år före konstnärens död, utförda Erminia hos herdarne. Motivet är hämtat ur Torquato Tassos Befriade Jerusalem, 7:de sången, och skildrar hur den i Clorindas rustning klädda Erminia under sin flykt söker räddning hos några herdar »vid Jordanens stränder«. De strofer, som närmast ansluta sig till Delacroix' målning, äro följande (Carl A. Kullbergs översättning, Stockholm 1860):

Hon vaknar först, när fågelskaran höjer
sitt glada kvitter, utav ljuset väckt,
och flodens sorl och lövens sus hon röjer;
med våg och blomster leker vindens fläkt.
Hon öppnar ögat matt och blicken dröjer
vid detta hem för fredlig herdesläkt;
den röst, ur land och våg sig höra låter,
till suck och klagan kallar henne åter.

När så hon grät, i sorgsna tankar fången,
ett tydligt ljud till henne vinden för.
Det lät som herderöster, enkla sången
sig blandade med ljud av pipans rör.
Hon reser sig och ställer dităt gången
och ser en gråhårsman, som satt framför
sin hjord och korgar band inunder träden
och lyddes nöjd till trenne gossars kväden.

Vid syn av vapnen, som där plötsligt blänkte,
förskräcktes dessa, men Erminia huld,
med vänlig hälsning åter mod dem skänkte
och blottar anletet och hårets guld.
»Du sälla folk, på vilket himlen tänkte
med kärlek — säger hon —, ej för min skuld
bryt av ditt verk; ej dessa vapen strida
mot dina stilla värv och sånger blida.«

Hon lade till: »O fader, mig förklara,
hur, medan krigets vilda flamma far
kring nejden runt, du här i ro får vara
och för dess härjningar ej fruktan har?«
— O son, från våld och kränkning — hörs han svara —
min släkt, min hjord här alltid fredad var.
Här aldrig kriget sports, till dessa lunder,
till denna gömda vrå ej når dess dunder.«

Delacroix har förlagt denna idylliska scen till ett sommargrönt och frodigt berglandskap, vilket tjänar som fond för de agerande personerna. I förgrunden till höger stiger den i harnesk klädda Erminia med blottat huvud och ädel hållning fram mot de förskräckta herdarne. Hon leder sin spingare bakom sig och hälsar herdarne med en vänlig och lugnande åtbörd, som på en gång är full av värdighet och behag. I förgrundens mitt befinner sig den gamle, en ung kvinna och ett litet barn, och i förgrunden till vänster ser man en herdegosse med stav i handen, ledsagad av en hund,

E. Delacroix: Erminia hos herdarne. Nationalmuseum Stockholm

som skällande rusar mot den ovälkomne gästen. I mellanplanet ligger, skuggat av ett par grönskande träd, herdarnes halmtäckta koja, i vars dörr man skymtar en liten pys, som nyfiket tittar fram. Bakom kojan skyndar med snabba steg och med staven i handen en annan av husets söner fram till skådeplatsen.

Kontrasten mellan Erminias förnäma, äkta kvinnliga värdighet och de enkla herdarnes skräckblandade nyfikenhet har Delacroix fått fram på ett förträffligt sätt, men det är dock inte häri som kompositionens största förtjänster ligga. Det är snarare i den fint avbalanserade fördelningen mellan figurerna, och naturligtvis först och främst i ljus- oeh färgbehandlingen. Hästens rörelse inåt ackompanjerar och förstärker hjältinnans, och just genom att man endast ser dess främre del får man ett ännu starkare intryck än man eljest skulle ha fått av dess rörelse. Inom parentes sagt kan jag påpeka att Degas tillämpat samma kompositionsprincip i sitt ungdomsverk »Semiramis lägger grunden till en stad«. Mittelgruppen med dess oroliga rörelse, som tar sin början i det lilla barnet, som är starkast hos den gamla herden, och som klingar ut hos den unga

kvinnan, bildar med sin böljande rytm en effektfull kontrast till Erminia; kompositionen skulle emellertid ha vacklat, bilden hade ej varit tillräckligt sluten, om Delacroix ej satt in figuren till vänster i förgrunden, som dels begränsar kompositionen och leder blicken inåt mot centrum, dels tjänstgör som repoussoir. Man bör här lägga märke till, huru vacker den silhuett är, som denna figur bildar tillsammans med hunden, och hur den väger upp gruppen å andra sidan!

Belysningen är på en gång lugn och fladdrande. Det är ett solljus, som faller genom drivande sommarskyar, och det spelar ej någon dramatisk roll; det är milt, men icke jämnt. Beundransvärd är en detalj som det lilla vid den gamle herdens fötter liggande barnet, över vilkets rosiga vackra kropp ljuset spinnar en vävnad av de finaste mest genomskinliga toner i varmt och kallt. Som alla verkliga kolorister är också Delacroix vad fransmännen kalla harmoniste. Han spelar på färgtonerna som en musiker på sina toner, han går ut från en dominant, en »couleur clef«, som han bryter och modulerar och vilken han ger de riktiga kontrasterna. Den dominerande färgklangen i denna målning är landskapets mättade, saftiga, rika blågröna, med vilken de andra kalla och varma tonerna förmäla sig till en utomordentligt förnäm melodi.

De kalla tonerna finnas t. ex. i det silvergrå i Erminias rustning, i herdens dräkt, i vissa partier av den i skugga liggande terrängen; de varma, mindre framträdande, t. ex. i kojan i korgarne, i Erminias underbara röda kjortel. Alla dessa varma och kalla toner äro brutna, nyanserade och differentierade och ge liksom eko åt varandra. Ingen ton har satts dit av en tillfällighet; man skall vid en mera ingående undersökning finna hur de alla ha sina väntoner i kompositionen, och att ingen är isolerad. Det är alldeles som en gammal persisk matta, den smeker genast ögat genom sin milda diskreta färgharmoni, men man märker först sedan man sett närmare på den vilken oändlig rikedom på fint stämda toner det finns på snart sagt varenda kvadratmillimeter.

Man skulle möjligen kunna tro att detta att variera och stämma färgerna vore en konst, som snart sagt varje något så när begåvad konstnär kunde lära sig. Men det är ej nog med att *veta*, man måste också *se* och *känna* och det har varit få målare förbehållet att spela så subtilt på färgens instrument som Delacroix. Han var icke blott den borne koloristen, han var dessutom en sällsynt fint organiserad

människa, och även detta sista är nödvändigt för den, som skall skapa stor konst.

Det landskap, som Erminia och herdarne uppträda i, har liksom själva figurerna präglats av Delacroix' ande, så att det blivit *ett* med det andra. Det är ganska troligt att Delacroix inspirerats till det under ett besök han sommaren 1845 gjorde i Basses-Pyrénées, där han tog en del skisser i akvarell och pastell, som han senare drog nytta av i sina kompositioner, fastän han naturligtvis alltid lät dem gå igenom sin skapande fantasis degel.

Erminia hos herdarne målades 1859 och exponerades samma år på salongen tillsammans med sju andra dukar, de flesta i tämligen litet format. Delacroix hade på den stora retrospektiva utställningen 1855 äntligen efter ett helt livs kamp slagit igenom och vunnit allmänt erkännande, han hade t. o. m. blivit medlem av akademien, vilket, när det gällde honom, var något oerhört. På grund av sjukdom hade han icke deltagit på salongen 1857, och då han nu åter visade sig skulle man väl ha kunnat vänta att han blivit hälsad med den aktning och respekt han förtjänade. Men så blev ej fallet. Den konservativa, fientliga kritiken var visst icke avväpnad, trots Delacroix' seger 1855. Som ett rasande koppel kastar sig över det värnlösa villebrådet, så störtade sig Delacroix' fiender och t. o. m. åtskilliga f. d. beundrare över den nu sextioettårige mästaren, och få voro de, som helt stodo på hans sida; och ändå hade Delacroix på denna salong sådana mästerverk som St. Sebastian och de heliga kvinnorna, Rebeckas enlevering, Gravläggningen och Ovidius hos scyterna, och säkerligen hade mer än en kritiker åtminstone fått se en glimt av de mäktiga freskerna i Chapelle des Saints Anges i Saint Sulpice, vilka nu voro nära sin fullbordan. Paul Mantz, som förut behandlat Delacroix med den största veneration, inledde sin något sötsura och negativa artikel i Gazette des Beaux-Arts med anspelningar på mästarens trötthet, sjukdom och höga ålder, men gick trots allt dock icke över det passandes gränser. Han framhöll ett par av de utställda dukarnes förtjänster, men gick ganska illa åt flera av de andra. Om Erminia hos herdarne säger han, att denna art ej låter Delacroix' begåvning komma till sin fulla rätt, snarare framhäver ett ämne som detta konstnärens egenheter och fel. Erminia visar, säger han, en klokt avvägd komposition, en lysande gruppering av figurer utströdda i ett grönt landskap och dess fel äro så tydliga, att det skulle vara alltför lätt att påvisa dem.

Bland dem, som utan tvekan trädde i breschen för Delacroix, voro Alexandre Dumas, Zacharie Astruc och Charles Baudelaire. Baudelaire står väl ännu i dag som Delacroix' mest geniale tolkare och förklarare, och den artikel han ägnade mästaren denna gång präglas av samma värme och djupa förståelse som alla tidigare. Han uppehåller sig emellertid huvudsakligen vid St. Sebastian och Ovidius hos scyterna och uttalar sig ej om Nationalmusei målning. Det brev Delacroix skrev till diktaren och vari han tackar honom för hans anmälan återfinnes i den brevsamling, som 1880 utgavs av Burty, och lyder i översättning som följer:

Paris 27 juni 1859.

Cher monsieur,

Hur skall jag på ett värdigt sätt kunna tacka Er för detta nya bevis på Er vänskap? Ni kommer till min hjälp när jag nu tilltygas och smutskastas av en hel del allvarliga eller så kallade allvarliga kritiker. De där herrarne vilja endast ha stora ting, och jag har helt enkelt skickat i väg det jag haft färdigt utan att först ta en alen och kontrollera om måtten voro de föreskrivna för att få tillträde till eftervärlden, en eftervärld vilken jag starkt betvivlar att de där herrarne skulle vara hågade att lämna mig tillträde till. Då jag varit nog lycklig att finna behag för Edra ögon, tröstar jag mig över deras förebråelser. Ni behandlar mig som man blott behandlar *de stora döda;* Ni kommer mig att rodna, samtidigt som Ni gör mig en stor glädje; sådana äro vi.

Adjö, käre herre; publicera litet oftare någonting; Ni lägger än Er själv i allt vad Ni gör, och vännerna av Er talang beklaga sig blott över att de så sällan få se något av Er.

Med en hjärtlig handtryckning

Eug. Delacroix.

Ett brev som detta är ett talande dokument, som man ej läser utan en känsla av att det även bakom sådana idyller som Erminia hos herdarne ligger kamp och oro. Och kanske ger detta endast det ljusa i idyllen mera bakgrund.

RAGNAR HOPPE

TONDOKOMPOSITIONEN I ITALIENSK RENAISSANCEKUNST

I florentinsk renaissancekunst træffer man ikke sjelden paa billeder — reliefer og malerier — av cirkelrund form. Et slikt billede kaldes gjerne med sit italienske navn, »tondo«, et ord, som betegner noget cirkelrundt, en skaal, en rund skive. Navnet gir altsaa ingen forklaring paa, hvad rundbilledet betyder eller hvordan det er opstaat.

Men trænges der da i det hele tat nogen forklaring paa en saa enkel form? Er ikke rundbilledet en saa naturlig og selvfølgelig ting, at det naarsomhelst og hvorsomhelst kan dukke frem i billedkunstens historie? Er ikke alle teorier her ganske overflødige?

Jeg svarer paa spørsmaalet med en liten undersøkelse.

Vender vi os først mot den billedkunst, som staar fjernest fra vor europæiske kulturkreds, saa vil allerede et hurtigt overblik over den malerkunst og den reliefskulptur, vi kjender fra naturfolkenes omraade, fra Indien og Kina og fra det gamle Mexico, overbevise os om, at rundbilledet her praktisk talt er ukjendt. Leilighedsvis finder vi billeder paa runde ting; men virkelige rundbilleder finder vi ikke. Allerede dette tilsyneladende negative resultat synes at peke i en bestemt retning; uvilkaarlig spør man sig selv, om da ogsaa rundbilledets form hører med blandt de kunstneriske traditioner, som i første række tilhører det europæiske kulturomraade, og som gaar tilbake paa klassiske forbilleder. Jeg skal her forsøke at vise, at saa er tilfælde.

Selv den korteste undersøkelse, som gjælder europæiske kulturfænomener, maa altid begynde med Ægypten, Kreta og Mesopotamien. I dette tilfælde behøver vi imidlertid ikke at stanse længe ved disse landes billedkunst; det viser sig nemlig, at ingen av dem har anvendt cirkelformen som omridslinie for sine figurkompositioner, ialfald ikke i sin monumentalkunst. I kunstindustrien

finder vi derimot enkelte smaagjenstande, gemmer, skaaler o. l., hvis cirkelformede smaafelter er dekoreret med figurmotiver. I disse tilfælde er cirkelformen imidlertid uten enhver betydning som kompositionselement; den har i virkeligheten git sig selv. Kun i et tilfælde har jeg for Assyriens vedkommende været istand til at finde en — hvad man kunde kalde »frivillig« cirkelkomposition. Det er paa dragten til en kongestatue (gjengit i Perrot et Chipiez: Histoire de l'art, II, fig. 444). Billedet, der fremstiller to mænd paa hver sin side av det hellige træ, er omgivet av en bred bord; det hele virker som et keramisk motiv, en skaaldekoration, der her er overført til et andet stof. Skulde man ved nærmere undersøkelse finde mange exempler paa slike assyriske cirkelkompositioner, vil dette unegtelig tyde paa, at vi her har fundet utgangspunktet for den fri benyttelse av cirkelkompositionen; men indtil videre gjør vi sikkert bedst i at se bort fra dette tilfælde. Ialfald er det for øieblikket ikke mulig at finde nogen forbindelse mellem denne cirkelkomposition og de senere romerske.

Hos grækerne ser det saaledes ut til, at rundbilledet kun har været benyttet, hvor cirkelfeltet foreligger færdig paa forhaand, altsaa paa skjolder, mynter, fater, skaaler o. l. Men her blir det til gjengjæld saa meget hyppigere anvendt, idet grækerne i større utstrækning end noget tidligere folk benytter figurbilleder i rent dekorativt øiemed, til utsmykning av en hvilkensomhelst flate. Det er da ganske naturlig, at grækerne blir det første folk, som bevidst arbeider med problemet at indpasse figurer i et givet felt; templernes gavlkompositioner viser, hvor suverænt de behersker selv de vanskeligste opgaver paa dette omraade. Denne interesse for samspillet mellem figurkomposition og omridslinie lægger grækerne ogsaa for dagen, naar det gjælder rundbilledet, og særlig gjør det sig gjældende i vasemaleriet. De runde skaaler bød her en stadig leilighet til nye løsninger av cirkelkompositionen, og vi mærker da ogsaa en tydelig stilistisk utvikling. De sortfigurige skaaler fra det 6te aarhundrede virker saaledes endnu forholdsvis primitive; motiverne fylder nok cirkelen, ofte dog ved hjælp av rent ornamentale tilsætninger, men figurerne staar næsten altid paa en vandret grundlinie, der avskjærer et segment av cirkelen, og bevægelsesmotiverne har samme stivhet som i de vanlige frisekompositioner. Det er først, naar vi kommer til skaalerne i »streng rødfigurig stil« fra 1ste halvdel av det 5te aarhundrede, at selve

cirkelbevægelsen begynder at spille en rolle. I de bedste arbeider indenfor denne gruppe, som f. eks. den berømte skaal av Euphronios's skole med gutten og haren, har de græske vasemalere naaet resultater, som vanskelig kan tænkes fuldkomnere. Men disse »hjulkompositioner«, som man næsten kan kalde dem, er dog undtagelser; de fleste græske rundbilleder nøier sig med at fylde cirkelen uten at gi den bevægelse. Ofte er kompositionen nogenlunde symmetrisk ordnet omkring en lodret midtakse.

Grækerne har saaledes kjendt og dyrket rundbilledet, men neppe utnyttet det i større utstrækning i den monumentale malerkunst; jeg har heller ikke kunnet finde noget exempel paa græske reliefer i cirkelform. Det ser i virkeligheten ut til, at rundbilledet først holder sit indtog i den store kunst i forholdsvis sen romertid. Billedhuggere, stukkatører og malere, som kjendte cirkelkompositionerne ikke bare fra vasemaleriet, men ogsaa fra andre kunstindustrielle omraader (graverede metalspeiler, drevne sølskaaler etc.), begynder antagelig i de første aarhundreder efter Kristus at indføre rundbilleder i sine rike væg- og takdekorationer, og »medailloner« med figurreliefer begynder nu ogsaa at spille en rolle for bygningernes ydre utsmykning. Blandt de bedst kjendte exempler er stukdekorationen i taket paa den »hvite grav« ved Via Latina og relieferne paa Konstantinsbuen i Rom.

Fra romerne maa saa den nye forkjærlighet for medaillonkompositioner være gaaet i arv til den byzantinske og den vesteuropæiske middelalderkunst. Ganske som romerne dyrker nemlig middelalderens kunstnere, ikke det enkelte rundbillede, men rike dekorative arrangementer, hvor flere figurlige cirkelkompositioner er bundet sammen til et kunstnerisk hele. I monumentalmaleriet som i de illuminerede manuskripter og i plastiske kunstindustrielle arbeider finder vi cirkelkompositioner i mængdevis, kanske allerhyppigst i det 12te og 13de aarhundrede. Som norske exempler kan jeg nævne Hauge- og Nedstryn-antemensalerne, takmalerierne i Aal og Hoprekstad kirker, Hyllestadportalen og relikvieskrinet fra Thomaskirken paa Filefjeld.

Eftersom vi kommer utover i den senere middelalder synes det imidlertid, som om cirkelformen mere og mere avløses av andre geometriske former; det er gotikens rose- eller stjerneformede felter, som nu blir de dominerende.

Vi er nu kommet frem til tiden omkring 1400 og staar da paany

overfor det spørsmaal, som vi begyndte med: tondokompositionen under den florentinske ungrenaissance. Efter det, som ovenfor er fremført, maa vi kunne regne med flere muligheter. Enten kan ungrenaissancens rundbillede likesom rundbillederne paa de græske terracottaskaaler ganske enkelt være en figurlig dekoration av et givet rundt felt. Eller det kan danne en fortsættelse av middelalderens medaillonkompositioner, der igjen bygger paa antike traditioner. Eller formen kan være et direkte resultat av renaissancens antikstudier, et forsøk paa at gjenopta et dekorationsmotiv fra den gamle romerske kunst. Ingen av disse muligheter kan man skyde tilside uten en nærmere undersøkelse.

Tar vi først for os de malte rundbilleder, saa synes her intet at tyde paa, at disse likesom middelalderens og romertidens rundbilleder skulde utgjøre et enkelt led av en større dekorativ helhet. Den malte tondo danner i virkeligheten en selvstændig enhet og synes aldrig at være malet med en bestemt arkitektonisk placering for øie. Derimot synes det at fremgaa av det bevarede materiale, at det malte rundbillede i renaissancetiden begynder som dekoration af et givet rundt felt, idet nemlig de tidligste er at finde paa de runde træbretter, som benyttedes ved barsler til anbringelse av barselkvindens mat. Slike bretter, som ogsaa kunde være av polygonal form, blev allerede i første halvdel av quattrocentoet hyppig utstyret med malte billeder, en sædvane, som kan sammenstilles med den billedlige dekoration av brudekister og andre møbler. Flere kjendte rundbilleder fra denne tid er i virkeligheten slike »barselbretter«; dette gjælder saaledes et rundbillede i Berlinermuseet, som tilskrives Masaccio (se Müntz: Les plateaux d'accouchées, i Monuments et Mémoires I, Paris 1894). Det er ganske naturlig, at de samme malere, som dekorerte disse bretter, ogsaa leilighetsvis ellers kunde komme til at vælge den runde form for sine billeder.

Imidlertid kan ogsaa indflydelse fra samtidens billedhuggerkunst ha bidraget til at gi rundbilledet en fastere position i tidens malerkunst. Her var nemlig cirkelformen meget benyttet for reliefer, der skulde tjene som dekorative pointer i et arkitektonisk hele. Efter det materiale at dømme, som for øieblikket staar til min disposition, er jeg tilbøilig til at tro, at den første, som indfører tondoformen paa dette omraade, er Donatello, og det ligger nær at anta, at bruken av denne form hos ham er et resultat av

hans antikstudier. En nærmere undersøkelse av hans bekjendte 8 tondi fra ca. 1440 i S. Lorenzo's gamle sakristi synes ogsaa at bekræfte denne antagelse; de 4 av dem, som forestiller evangelisterne, har saaledes en umiskjendelig antikiserende holdning, og kompositionsløsningen med den vandrette grundlinie synes at peke i samme retning. Langt personligere og friere virker derimot de 4 andre tondi med scener fra apostlen Johannes's liv; her er hele cirkelfeltet fyldt med arkitekturmotiver og figurer (i et tilfælde landskap og figurer). Av disse har tondoen med »Drusianas opvækkelse« adskillig interesse, fordi det viser et kompositionsschema, som hyppig er blit anvendt i ungrenaissancens tondi, en symmetrisk perspektivisk gruppering, med forsvindingspunktet omtrent i cirkelens centrum. Noget lignende gjælder »Johannes's himmelfart«, der dog ikke er fuldt saa strengt symmetrisk. I marterscenen er derimot kompositionen langt friere; med sit vekslende spil av rette og buede linier virker den sterkt individualistisk og forbløffende moderne. Den berører kunstneriske problemer, som beskjæftiger vore dages unge radikale malere. I sine andre tondokompositioner arbeider Donatello dels med symmetriske, dels med usymmetriske løsninger. Hans hovedprincip er det naturlige og forholdsvis enkle, at fylde cirkelen nogenlunde jevnt og undgaa et liniespil, der kontrasterer for sterkt med omridslinien. I enkelte tilfælder, hvor han tilsynelatende bryter med dette princip, er tondokompositionerne i virkeligheten beregnet paa at sees sammen to og to, hvorved linieføringen faar sin fulde berettigelse.

Luca della Robbia synes at være den, som for alvor har gjort tondokompositionen populær. Arbeider som apostelfeltene i Pazzikapellet staar utvivlsomt i et visst avhængighetsforhold til Donatellos tondi i S. Lorenzo og maa være utført kort efter. Da Pazzifelterne vistnok er de ældste exempler paa tondokomposition hos Luca della Robbia, volder det saaledes ikke væsentlige vanskeligheter at fastholde Donatello som utgangspunkt, naar det gjælder rundbilleder i relief.

Omkring 1450 er altsaa tondokompositionen velkjendt og almindelig benyttet i billedhuggerkunsten. Og omtrent samtidig er det vel, at rundbilledet for alvor vinder indpas i malerkunsten; et billede som Fra Filippo Lippis Madonna med barnet i Pittigalleriet skriver sig saaledes antagelig fra 1450- eller 60-aarene. Paa denne tid maa da tondoen ha faat værdighet som en billedform, side-

ordnet med de andre, en form, som først og fremst blev benyttet av rent artistiske grunde, fordi den bød særegne muligheter for en interessant komposition. Baade billedhuggere og malere anvender den nu til stadighet, og hos enkelte kunstnere spiller den endogsaa en meget stor rolle.

Til disse kunstnere hører Botticelli, der meget ofte har benyttet tondoformen for sine madonnabilleder. Det kan her nævnes som en mulighet, at tondoen er særlig yndet som form for madonnabilleder, fordi den runde omkreds — likesom tidligere mandorlaen — synes at forlene madonnaskikkelsen med en egen hellig værdighet. Ogsaa Perugino anvender ikke sjelden tondoformen for sine madonnafremstillinger; men ved siden derav benytter han den ogsaa hyppig som et led i en større dekorativ helhet.

I selve rundbilledets komposition tilstræber alle disse quattrocentokunstnere en viss ro. Meget ofte er billedets centrum eller dets vertikalakse særlig betonet, og næsten altid er kompositionens hovedlinier buet parallelt med omridslinien eller slik, at de tangerer denne. Sjeldnere forekommer en komposition, der væsentlig opererer med radiale linier. Derimot finder vi aldrig, at cirkelkompositionen gaar ut paa at fremkalde følelsen av en roterende bevægelse. Det er først naar vi kommer over i 1500-aarene, at der for rundbilledets vedkommende gjør sig gjældende en trang til rikere og mere bevæget effekt. Og den, som her formulerer det nye, er som paa saa mange andre omraader Michelangelo.

Det var i aarene omkring 1504, at Michelangelo skapte sine tre kjendte tondokompositioner, tre madonnabilleder, av hvilke de to er marmorreliefer og det tredie et maleri. Det roligste av dem og det som kommer nærmest det foregaaende aarhundredes tondokompositioner er reliefet i Florens. Sterkt bevæget er derimot det relief, som nu tilhører Royal Academy i London, men linieføringen staar her i en viss kontrast til omridslinien; man har følelsen av, at Michelangelo i dette arbeide har sprængt cirkelkompositionen. Midt imellem disse to reliefer staar da rundbilledet i Uffizierne; i dette ene billede har det lykkedes Michelangelo at finde en form for tondokompositionen, som tillater den sterkeste bevægelse og allikevel til fuldkommenhet fylder de strenge krav, som denne særegne billedform stiller.

Michelangelos rundbillede i Uffizierne staar for mig som den skjønneste tondokomposition, som nogensinde er skapt, og det er

egentlig dette billede, som er utgangspunktet og maalet for denne lille studie. Vi skal derfor stanse en stund foran det og glæde os over dets enestaaende rike liniespil.

Hovedfigurerne, Josef, Madonna og barnet, danner en stor slut-

Michelangelo: Den hellige Familie. Uffizierne. Florens

tet gruppe i forgrunden, som næsten helt utfylder en indre cirkel, koncentrisk med selve omridslinien. Kun barnehodet og det gamle mandshode raker utenfor denne nye cirkellinie, som ellers løper saagodtsom ubrutt fra Josefs venstre skulder over barnets skuldre, langs Madonnas løftede arm, videre langs det tunge klædebon ned til de to sammenstøtende føtter og derfra rundt til Madonnas venstre knæ. Som en fortræffelig kontrast til denne lange cirkellinie virker de to indskjæringer i gruppens anden side. La os tænke os cirkelen ført helt rundt — og det hele blir klumpet, tungt og kjedsommelig. Nu er liniens videre forløp paa denne side bare saavidt antydet ved placeringen av det lille barnehode; det er nok, det gir den tilsyneladende frihet, som er mindst likesaa vigtig i komposi-

tionen som den strenge linieføring. Hemmeligheten ved et billedes virkning er jo netop dette, at dets formelle opbygning er i orden, men ikke trænger sig for sterkt frem — at vi i det ene øieblik føler det geometriske samspil, og at vi i det næste glemmer det igjen og umiddelbart gripes av billedets uttryksfulde inderlighet. Naar alt kommer til alt, er det kanske den største svakhet ved vor tids kunst, at den saa sjelden eier denne balance mellem »indhold« og »form«, for at bruke et noget avlægs uttryk. Den rikeste kunst er allikevel den, som eier de mange forskjelligartede værdier; det er den samlede tilegnelse av disse værdier, som er den dypeste kunstnydelse.

Men tilbake til kompositionen i Michelangelos Hellige familie! Det, som mere end det storliniede omrids i figurgruppen bidrar til at gi billedet særpræg, det er selve bevægelsen indenfor gruppen, den motsatte linieføring i gruppens øvre og nedre del, den maate hvorpaa madonnaskikkelsen vrider sig halvt mot høire, saa hendes høire bøiede arm kommer til at gjenta og allikevel danne kontrast til det linie- og massekompleks, som dannes av hendes venstre knæ. Hele gruppen kommer derved til at gi noget av en S-formet bevægelse, som paa den lykkeligste maate faar kompositionen til at svinge ind i cirkelformen. Men en saadan roterende bevægelse i cirkelkompositionen er farlig; billedet mister let sin faste holdning, hvis kunstneren ikke paa en eller anden maate sørger for at holde den i likevægt. I dette tilfælde er det den næsten vandrette linie paa begge sider av figurgruppen, som har faat denne funktion, og placeringen av de to hoder øverst i billedet fremhæver yderligere horizontalretningen. De skjønne ynglingeskikkelser i bakgrunden har ogsaa sin betydning i saa henseende, foruten at de akkompagnerer hovedgruppens liniemotiver og utfylder kompositionen paa avgjørende punkter.

Ogsaa Rafael har beskjæftiget sig adskillig med rundbilleder, særlig i sin Florentinertid. De tidligste er helt i quattrocentoets stil og har derfor mindre interesse for os. Først i Alba-madonnaen i Eremitagen, der dateres til omkring 1508, men som neppe er et egenhændig arbeide, mærker vi noget nyt, et forsøk paa at bryte med de vanlige principer for tondokompositionen. Men resultatet er ikke rigtig vellykket, idet de sterkt fremtrædende skraalinier og bestemte vinkler staar haardt og uharmonisk mot omridslinien. Figurgruppen med Maria, Johannes og barnet er nok i og for sig fortræffelig opbygget; den passer bare ikke ind i sin cirkel.

Men i et billede har Rafael naadd frem til en løsning av tondokompositionen, som er helt i høirenaissancens aand. Det er i »Madonna della Sedia«, det berømte billede i Pittisamlingen fra 1516. Og løsningen viser paafaldende overensstemmelser med den

Rafael: Madonna della Sedia. Pitti. Florens

Michelangelo hadde benyttet i sin »Hellige Familie«, idet ogsaa her kompositionens hovedlinier danner en S-lignende figur. Resultatet er ogsaa her, at man faar en følelse av bevægelse; kompositionen synes likefrem at staa i begrep med at rotere. Men ogsaa her er der en ret linie — dennegang en lodret — som bringer det hele i likevægt.

Er man opmærksom paa denne likhet mellem kompositionen i Michelangelos og i Rafaels bedste rundbilleder, fristes man unegtelig til at tro, at det yngste av de to billeder maa staa i et visst avhængighetsforhold til det ældre. Men dette behøver allikevel ikke at være tilfældet. To samtidige kunstnere, som mere eller

mindre bevidst arbeider med det samme problem, kan meget vel komme til beslægtede resultater. Begge har de i dette tilfælde søkt at bringe bevægelse ind i tondoschemaet, og begge har de da igrunden maattet gripe til S-linien for at naa det ideelle samspil mellem figurgruppe og omrids, og begge har de været nødt forankre kompositionen med en tydelig fremtrædende ret linie — den være lodret eller vandret.

Den »roterende« tondokomposition blir da efter min opfatning høirenaissancens indsats, og den blir ogsaa praktisk talt avslutningen paa tondokompositionens historie. I virkeligheten er jo her de sidste muligheter utnyttet, og i sin kunstneriske tendens er disse billeder saa langt over i barok, at selv den egentlige barokperiode ikke godt kunde tilføre tondokompositionen noget nyt. Den gaar da ogsaa praktisk talt av bruk og lever kun videre som et enkelt led i større væg- og takdekorationer. Der hørte den jo egentlig hjemme.

Hvis den opfatning av tondokompositionens historie, som her er gjort gjældende, skulde være rigtig i sine hovedtræk, saa er altsaa denne billedform av græsk-romersk oprindelse, spiller en betydningsfuld rolle i middelalderen, faar ny aktualitet under Florens's ungrenaissance og kommer i en kort periode til at føre en selvstændig tilværelse for saa atter at indta sin forholdsvis beskedne plads i den europæiske kunst. Men hvorfor, sier man til sig selv, hvorfor har den ikke været dyrket i andre perioder og hos andre folk? Det er et spørsmaal, som vel neppe nogen kan besvare tilfredsstillende; men uvilkaarlig ledes tanken hen paa den store motsætning mellem Østens og Vestens kunst, mellem det ubegrænsede, (f. eks. ved det evig gjentagne mønster, billedrullerne osv.) paa den ene side og det koncentrerede og bestemt avsluttede paa den anden side, slik som det især fremtræder i det gamle Grækenland og under Italiens renaissance. Rundbilledet blir, seet under denne synsvinkel, et typisk utslag av den aandsretning, som klarest er karakteriseret i Goethes ord: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.«

EINAR LEXOW

»HANS BILLEDGYDER«

OG FIGURERNE PAA KRONBORGFONTAINEN M. M.

Da Frederik VI i 1815 vendte tilbage fra Kongressen i Wien, bragte han et Par Broncebuster af sine kongelige Forfædre, Frederik II og Dronning Sophie, med sig hjem til København. Under Numrene b. 380 og 381 blev de 12. Juni s. A. indført i Kunstkammerets Inventarprotokol[1], for ved dettes Opløsning 1824 at gaa over til det kgl. Kunstmuseum og senere atter derfra til Rosenborg. Der er de endnu at se i den lange Stengang oven paa den smukt udskaarne Forside af Dronning Sophies Murskab fra Nykøbing Slot.

De to Buster var en Foræring fra Hr. Wilhelm, Edler von Schønfeld, der 1782 havde købt en Del af Resterne af Kejser Rudolphs en Gang saa berømte Kunstkammer paa Auktionen i Borggaarden paa

[1] Det kgl. Kunstkammers Til- og Afgangsprotokol 1775—1827.

Hradsjin[1]. Heraf er der opstaaet den Formodning, der senere bliver til en Tradition, at Tyge Brahe i taknemmelig Ihukommelse af den Konge, der havde været ham og hans Videnskab en Velynder og Beskytter, havde taget de to Buster med sig, da han i 1597 forlod sit Fædreland, og at de ved hans snart efter indtrufne Død ved Prag var gaaet over i hans gæstfrie Værts, Kejser Rudolphs Besiddelse. Meget rimeligt og sandsynligt, men sikkert mere en sen Formodning, som kunde forklare Busternes Tilstedeværelse i Habsburgernes Land, end en hjemlig Overlevering fra Fortiden.

»Nyeste Skilderie af Københavns gør sig til Talsmand for denne Formodning, ja, finder det upaatvivleligt, at Busterne er bragt til Prag af Tyge Brahe. Bladet formoder endvidere, at det ikke er usandsynligt, at de er udført af den berømte Heinrich Goltzius, som det mener har besøgt Danmark under Frederik II's Regering. I det kgl. Kunstmuseums Katalog fra 1844 hedder det derimod, at man bl. a. Formodninger har opstillet den, at de skulde være udført af en Kunstner af Familien Labenwolff fra Nürnberg.

Spørger man, paa hvilket Grundlag man byggede denne Formodning, maa det indrømmes, at det ikke var synderlig solidt. Det var nærmest i Mangel af Bedres Havelse, at man greb til en af Labenwolfferne. Ganske vist havde Heinrich Goltzius stukket et Portræt af Frederik II i Kobber[2], men det kunde være gjort og er gjort efter Maleri. Han havde ogsaa stukket Tyge Brahes Portræt, men ham kunde han have truffet i Udlandet, og at han formodedes at have udført forskellige Ting i vore Museer, betød heller ikke meget i denne Sammenhæng. Derimod var den paa Metalstøbningens Omraade navnkundige Slægt Labenwolff bevislig knyttet til Danmark og netop til Frederik II. Georg Labenwolff havde for denne Konge udført det Springvand, som hans Søn Leonhard 1583 satte op i Kronborg Slotsgaard, og som prydede denne indtil Svenskernes Plyndring af Slottet i 1659[3]. Men et er at være *Rothschmied*, d. s. s. Metalstøber, og ved Siden deraf at være Vandkunstner, saa man var i Stand til at beregne Vandtryk og ved sine Beregninger at faa Vandet til at springe i den Højde og med den Kraft, som agtedes

[1] Bil. t. Rgsk. o. Frederik VI's Rejse 1814—1815 R. A. — Østerreich. Biogr.-Lexic. XXXI.

[2] Nyeste Skilderi af København 1816 Sp. 746 og 752. — A. Strunk: Beskriv. Katal. o. Portrætter o. s. v. S. 33 Nr. 171 og S. 35 Nr. 180. — Kort Udsigt over det kgl. Kunstmuseums forskellige Afdel. 1844. S. 19.

[3] I Saml. t. Dansk Bygn. og Kunsthist. 1879 S. 311 fg. og i Tidsskrift f. Dansk Kunstindustri 1889 S. 19 fg. har F. R. Friis behandlet Kronborg-Fontainens Hist.

nødvendig, et andet var at kunne paatage sig Udkastet til og delvis Udførelsen af et Springvands kunstneriske Udsmykning, dets Arkitektur og dets Plastik. Det kunde maaske gamle Pancratz Labenwolff, der havde gaaet i Skole hos selve Peter Vischer, paatage sig, men i Reglen maatte Vandkunstneren søge Hjælp hos en skabende Kunstner, thi det var sikkert et sjældent Tilfælde, at Vandkunstneren tillige selv var Billedhugger.

I 1879 oplyste Friis i sine Samlinger til dansk Bygningshistorie efter Regnskabsbøger i Rigsarkivet, at der under 19. April 1578 var givet en »Billedgyder«, altsaa en Broncestøber, ved Navn *Hans*, 600 Daler paa Haanden for de Kontrafakturer, han havde under Arbejde for Kongen og Dronningen. I en senere Udgiftspost omtales denne Billedgyder som Italiener, og her anføres han med fuldt Navn: Johan Gregorius van der Zora[1].

Nu maatte man da vel have fundet den rette Ophavsmand til de to Buster! Regnskaberne anfører udtrykkelig, at en Italiener har støbt to Buster af Frederik II og Dronning Sophie, og Busterne paa Rosenborg viser tydelig italiensk Paavirkning. Til Trods for det germanske *van der* foran det italienske Bynavn Zora kunde der vel ikke være Tvivl om, at de skyldtes denne Mand.

Den tidligere Formodning, at en Labenwolff havde udført en Buste af Frederik II, havde ogsaa gjort sig gældende i Tyskland, hvor man først har opfattet Georg Labenwolff som Billedkunstner og hæftet hans Navn til en Mandsbuste, som Museet i Berlin 1873 havde erhvervet paa Auktionen over Friherre Minutolis Kunstsamling i Liegnitz. I Auktionskataloget optræder den endnu ikke som Frederik II, men beskrives under Nr. 3848 som »Buste af en Adelsmand, naturlig Størrelse, udført i brændt Rødler, begyndende fra Halsbrynjen og Brystharniskets Skulderrem. En fin kruset Strimmel stikker op over Ringkraven. Hovedet viser kortklippet Haar, Overskæg og Fip, svagt Kindskæg. Ansigtsformen er ædel, Næsen fint bøjet, Munden udtryksfuld, Blikket fast og rettet til venstre. Det hele, som det synes, brændt med Naturfarver, 35 ctm. høj, 30 ctm. bred. Stammer fra den Praunske Samling.«

Friherre Alexander v. Minutoli, der døde 1887 som en bekendt Arkæolog og ivrig Samler, havde arvet Kunstsamlingen efter sin Fader, der havde næret de samme Interesser, og som ved Opløs-

[1] Kancell. Brevb. 1576—1579 S. 340 og R. A. Rentem.regnskb. 1579 fol. 237.

ningen af den Praunske Samling var kommet i Besiddelse af denne og andre lignende Buster af brændt Ler. Den synes flere Gange at have været frembudt til Salg af den yngre Friherre v. Minutoli, som »angeblich ein König v. Dänemark«.

Under denne Betegnelse findes den dog lige saa lidt i det i 1797 udkomne franske Katalog[1] over Paul v. Prauns Samling, som i det foran citerede Auktionskatalog over Minutolis. I Afdelingen *Modèles en terre cuite* findes ikke nogen dansk Kongebuste. Derimod læses under Nr. 91 en Betegnelse, der kan passe paa den her omtalte, »*Tête d'homme.*«

Naar Alexander Minutoli har søgt Busten afhændet som »ein König von Dänemark«, kan det selvfølgelig være under Paavirkning af Meddelelser fra Danmark om Labenwolffs Virksomhed her under Frederik II. Men det kan ogsaa være Resterne af en stedlig Tradition i Nürnberg. Det Praunske Kunstkabinet, det ældste Museum i Nürnberg, blev netop grundlagt paa hin Tid[2], og det var ret naturligt, at plastiske Arbejder fra Labenwolffernes Værksted, enten de nu skyldtes en Mand af Slægten selv, eller en af dem engageret Billedhugger, fandt Vej til denne Samling. Hvor optaget Folk i Byen var af Georg Labenwolffs Arbejde for Kongen i det fjerne Land mod Nord, fremgaar af et Brev[3] af 25. December 1582 fra den unge Magdalene Beham til hendes Forlovede, Bartholomæus Paumgärtner: »I Graven ved Fischbach har de sat et mægtigt Værk op, et Springvand af bare Messing, med en Masse Rør og Straaler. Vi har været henne at se paa det, og Du har vel ogsaa hørt om det, eftersom det bliver gjort her og skal sendes til Kongen af Danmark.«

Naar dette Mandshoved, der i Kaiser Friedrich Museet snart blev bestemt som en Buste af Frederik II af Danmark og, inventariseret som Nr. 404, fik paaheftet en Seddel med dette Nummer og Betegnelsen: Georg Labenwolff, Friederich II, König von Dänemark (se Bill. S. 121), var det atter kun, fordi man vidste, at denne Mand havde opholdt sig i Danmark og arbejdet for Frederik II. Bortset fra dette historiske Sandsynlighedsmoment lader Angivelsen af Labenwolff som Bustens Skaber, sig ikke nærmere begrunde, eftersom der ikke foreligger sikre Arbejder fra hans Haand.

En Del Aar tidligere, i 1858, var Museet i Berlin, ligeledes

[1] Murr: Description de la collection de Mr. Poul de Praun, Nürnberg, MDCCXCVII.

[2] Prauns Samling blev grundlagt 1563. Klemm: Zur Geschichte d. wiss. Saml. in Deutschland. S. 213.

[3] Alw. Schulz: Das häusliche Leben d. europ. Kulturvölker. S. 79.

gennem Minutoli, fra Prauns Samling kommet i Besiddelse af to Portrætbuster ligeledes af brændt Ler og farvelagte, som fremstillede den nürnbergske Samler og Patricier Willibald Imhoff og Hustru. Overensstemmelsen mellem disse og Frederik II's Buste i Opfattelse, Udførelse og Materiale var saa slaaende, at man ikke tog i Betænkning at henføre dem til samme Mester. Men for Georg Labenwolff talte foreløbig kun og med ringe Styrke den Kendsgerning, at han havde arbejdet saavel i Nürnberg og for Patricierne der som i Danmark for den danske Konge.

I Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst X. Bd. 1916—17 har *R. A. Peltzer* underkastet disse Buster en nærmere Undersøgelse[1] og til Belysning af deres Oprindelse fremdraget nogle Meddelelser, der er hentet fra Willibald Imhoffs Regnskabsbog for 1570. Her læses under 6. August »betalt Mester Jan de Zar fra Nymwegen for mit Contrafaktur 22 fl. 5 Kr.« Umiddelbart efter, i samme Regnskabsbog, kaldes Jan de Zar Jan de Zara, og gennem en Række Bevisligheder fastslaar Forfatteren, at denne Mand er identisk med en Billedhugger fra Nederlandene, som den kejserlige Gesandt i Venedig, der altid var ivrig for at skaffe Kejser Maximilian fremragende Kunstnere, i Januar 1569 anbefalede sin kejserlige Herre. »Endelig er der kommet en vis Johannes, en Nederlænder, i Land her i Venedig. Han opholder sig nu i Bologna, men har været nogle Aar i Rom og skal, efter hvad sagkyndige Folk forsikrer mig, være overodentlig dygtig, baade som Billedhugger og som Broncestøber. Den ærværdige Patriark af Aquileja, Barbaro, der har udgivet en Kommentar til Vitruv og anses for en af Tidens største Kunstkendere, anbefaler ham i høje Toner som en Mand, der i Rom med stor Omhu har udmaalt og kopieret alle de skønneste Figurer og Statuer.« Inden Aarets Udgang var Giovanni Fiamingo, hvem man træffer hos Vasari som *Giouanni di Sart di Nimega, excellente scultore*, i Kejserens Tjeneste og i fuld Virksomhed i Nürnberg, hvor han efterhaanden aflægger sit italieniserede Navn og optræder som Johan Gregor du Sart, del Sarto eller *van der Schardt*[2].

Johan Gregor udførte i 1570 Willibald Imhoffs Buste og maa snart være kommen i Forbindelse med Labenwolfferne. Det var Springvandenes Blomstringsperiode. Ethvert af de talrigt opduk-

[1] Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst X. Bd. 208. Jeg bringer herved Docent v. Kunstakademiet Hr. P. Johansen min Tak for hans Venlighed at bringe denne Artikel til min Kundskab.

[2] Sstds. 198 og 204 fg.

kende fyrstelige Lysthuse eller Slotte skulde have et eller helst flere Springvand, og Labenwolfferne var Stor-Entrepreneurer i denne Branche. Og næppe havde Frederik II faaet i Sinde at nedrive Krogen og opføre en ny Borg paa dens Plads, før han — følgende Tidens Mode —, tænkte paa at indrette en »Vandkunst« i Gaarden. Og det blev, — vistnok gennem Tyge Brahe — Georg Labenwolff, som Kongen henvendte sig til.

Labenwolff var ikke Billedhugger, men »Rothschmied«, som han stadig kaldte sig selv, d. v. s. Metalstøber, med Anlæg af Vandledninger og Springvand som Specialitet. Og det blev, hvad der vil fremgaa af det følgende, overdraget Johan Gregor van der Schardt at udføre den kunstneriske Del af Arbejdet, gøre Tegning til Springvandet og fremstille Figurerne samt, da han selv var Broncestøber, at støbe dem. Han er utvivlsomt draget med Georg Labenwolff hertil i Slutningen af 1576 for at se paa Forholdene og undersøge Stedet, hvor Kongen ønskede Fontænen rejst[1]. Men medens Labenwolff drog hjem igen ved Fastelavnstid 1577, blev van der Schardt her i Danmark. D. 1. Maj gik *Johan van der Skarr*(!) i Kongens Tjeneste som »Bylledhugger« med en maanedlig Løn af 30 Daler[2]. For de omtrent forløbne 5 Maaneder fik han 11. September 150 Daler, og da *Johan Gregorius*, Billedsnider udi Helsingør, d. 14. Februar fik sin Besoldning 30 Daler for hver af de dernæst forløbne 4 Maaneder, Oktober 1577 til og med Januar 1578, og d. 16. Juni faar Restbetaling for Aaret til 1. Mai 1578, kan der ikke være Tvivl om, at Hans Billedgyder, Johan Gregorius van der Zara, Johan van der Skarr og von der Schardt er en og samme Person.

Og af Tilføjelsen »Billedsnider udi Helsingør« faar vi den Oplysning, at hans Virksomhed faldt heroppe. Det var jo kun naturligt, at den Kunstner, der skulde udføre Broncefigurerne til Fontainen, arbejdede paa Stedet, naar han var i Stand dertil. Her kom van der Schardts omhyggelige Studier i Italien ham til Hjælp, hans Maal og Tegninger af Antikerne. Ogsaa Kopier har han haft i Mængde. I Kataloget over den Praunske Samling fra 1797 hedder det om de 171 Figurer af brændt Ler fra van der Schardts Haand, som Samlingen endnu den Gang var i Besiddelse af: »La plûpart de ces figures est modelée par le sculpteur Jan George del Sart, d'après les

[1] R. A. Tyske Kancelli, Ausl. Reg. Alm. Afdel. Vandkunsten paa Kronborg. — Gethuset i Helsingør, hvor 1608 Springvandsfiguren m. m. paa Gammel Torv blev støbt, laa i Kongensgade. Kancell. Brbgr. 1617 S. 169.

[2] R. A. Rentemesterrgskb. 1577. fol. 265 og 1578 fol. 217.

plus belles statues antiques qui sont à Rome et à Florence«, v. d. Schardt har utvivlsomt, hvorom mere siden, i sin senere Virksomhed benyttet sig af sine fra Italien hjembragte Studier.

Der mangler uheldigvis Bestallinger og Kontrakter for de i Frederik II's Tjeneste antagne Kunstnere og Haandværkere netop for disse Aar. Vi har derfor ikke noget dokumentarisk Vidnesbyrd om, hvad det er for Arbejder v. d. Schardt har paataget sig at udføre i Aaret 1. Mai 1577 til 1. Mai 1578, — det lykkelige Aar, da Frederik II straalede af Glæde over endelig at have faaet en Søn og Riget en Arving. Man kan jo imidlertid sikkert, af det Ry der i Venedig og andet Steds var gaaet om Kunstneren baade som Billedhugger og Broncestøber, slutte, at det er som saadan han har taget Tjeneste hos Kongen, og at denne — samtidig med at han har sluttet Kontrakt med Georg Labenwolff som »Rothschmied« om Udførelsen af selve »das Prunnenwerck« Rørværket og Springvandets Opbygning, Kummen, Piedestalen eller Søjlen i Midten med de faste Ornamenter, Festons og Gesimser[1], har sluttet Kontrakt med v. d. Schardt om de løse Springvands-Figurer, som skulde anbringes omkring Midtersøjlen og paa Kummens Hjørner, saaledes at Vandet kunde ledes igennem Figurerne og sprøjte ud gennem Gudindernes Bryster, Neptuns Treforkspidser, Bueskytternes Pile o. s. v. — alt i alt, saa vidt man kan skønne, fra 36 forskellige Figurer.

Det er da disse Arbejder, v. d. Schardt har udført inden 1. Mai 1578. Da man tør forudsætte, at han har haft Modeller til de vigtigste Figurer med sig, har det været Udførelsen af Formene og selve Støbearbejdet, der har lagt mest Beslag paa hans Tid og erhvervet ham den dobbelte Betegnelse som Billedsnider og Billedgyder. At Figurerne ikke er gjort i Nürnberg fremgaar ogsaa af det ovenfor anførte Brev fra Magdalene Beham. Havde Georg Labenwolff, da han prøvede »das Prunnenwerk« ligget inde med dem, havde han ganske sikkert ikke undladt at forøge Virkningen af sit Arbejde ved at sætte dem paa Rørene og lade Vandet spille for sine Medborgere, om man saa tør udtrykke sig, med fuld Musik. Men

[1] I Hampes: Nürnberger Ratsverlässe findes (II S. 99) en Skrivelse fra Raadet under 17. April 1582, hvori det tilkendegiver Billedhuggeren Lienhardt Schacht sin Misfornøjelse over hans Forsømmelighed med det Billedhuggerarbejde, han har paataget sig for Kongen af Danmark, og paalægger ham »bei bedrohung des Thurms«, at gøre Arbejdet færdigt inden 4 Uger og forbyder ham i den Tid alle Kældere og Værtshuse. De i Labenwolffs Erklæring (*Friis* S. 315) omtalte 4 store Billeder er sandsynligvis de 4 runde Medailloner paa de to af Kummens Sider, af hvilke de to, som ses paa Tegningen, synes at give en kartografisk Fremstilling af Europas to berømteste Vandveje, Strædet ved Herculesstøtterne og Øresund.

derom har Jomfru Magdalene ikke et Ord at berette. Et afgørende Bevis for at Figurerne ikke er støbt i Nürnberg vil findes S. 133

En halv Snes Dage før Udløbet af det betingede Aar har v. d. Schardt paataget sig et nyt Arbejde. Thi d. 19. April 1578 udgik der følgende Brev[1] fra Frederik II til Hendrik Mogensen, Tolder i Helsingør, »Billedgyderen anrørendes«:

»Frederik II. Vor Gunst tilforn! Vi bede Dig og ville, at naar denne Brevviser, Mester Hans Billedgyder, Dig med dette Vort Brev besøgendes vorder, Du da paa Vore Vegne overantvorder og fornøjer hannem 600 Daler paa Haanden, paa hvis Arbejde han nu for Os haver under Hænder.«

Som Følge af denne Ordre har Hendrik Mogensen udbetalt Kunstneren den paakrævede Sum. Men ved Indførelsen[2] af Udgiften i Toldregnskabet giver han os Oplysning om, hvilket Arbejde det er. Hendrik Mogensen har som alle Toldere været en nyfigen Mand, og som en Mand, der paa Embedsvegne kunde faa med Folk af alle Nationer at gøre, har han brækket lidt paa alle Tungemaal. For ham er den fremmede Kunstner ikke, som i Kongebrevet, slet og ret Hans Billedgyder. For ham bliver han den italienske Kunstner Johan Gregorius v. d. Zora. Hendrik Mogensen kan naturligvis heller ikke udbetale Penge for et Arbejde til Kongelig Majestæt, uden at han skulde have at vide, hvad det er for et Arbejde, og ikke blot det, men hvor lang Tid Kunstneren nu har tænkt sig, at et saadant Arbejde, som han faar saa mange Penge for, kan tænkes at ville vare.

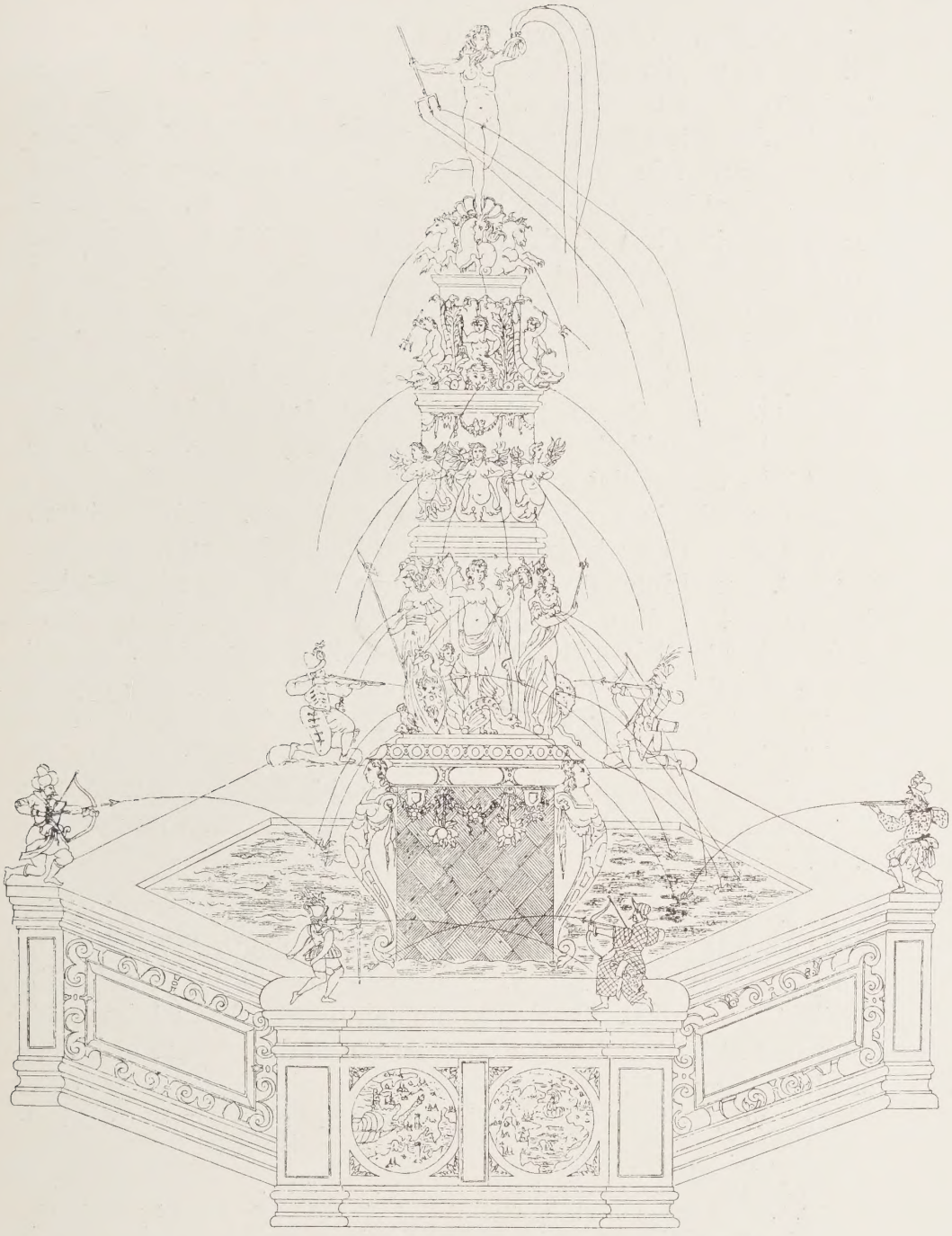
Takket være Hendrik Mogensens Nyfigenhed faar vi da Oplysning om, at det gælder Modelleringen og Støbningen af et Par Kontrafejer d. e. et Par Buster af Kongen og Dronningen, og at han havde tilsagt Kongen, at de skulde være færdige om fire Maaneder.

Det passer saa nydeligt, som tænkes kan, med en noget senere Oplysning fra Kongen selv, at v. d. Schardt havde lovet Busterne færdige tre Maaneder efter Kongens Afrejse. Det vil sige, at Kunstneren har sikret sig at faa Tid til at modellere Kongeparret. Thi Frederik II skulde rejse; men havde Kunstneren først Modellerne, var tre Maaneder ham nok — saafremt ikke noget menneskeligt skulde støde til — for at gøre Busterne færdige.

Med Undtagelse af et Par Dage — 15. 16. Maj da han var paa Kronborg — opholdt Frederik II sig hele Tiden fra 19. April til 20.

[1] Kancell. Brevb. 1576—79 S. 340.

[2] R. A. Øresundstoldrgskb. 1578. fol. 1093.



Kronborg Fontainen. Tegning af W. J v. Stromer omtr. 1582

Mai paa Frederiksborg, hvor Modelleringen af Busterne altsaa har fundet Sted. D. 21. drog Kongeparret bort, først til Fyn og siden til Jylland. Tiden gik, og tre Maaneders Dagen oprandt, uden at Mester Hans havde ladet høre fra sig. At der kunde gaa nogen Tid over den fastsatte Afleveringsfrist, har Frederik II sikkert været forberedt paa; men da der var gaaet yderligere tre Maaneder, uden at Busterne var bleven færdige, blev han utaalmodig. D. 16. November 1578 skriver han fra sit kære Skanderborg til Lensmanden paa Kronborg, Johan Due, at han undres meget over endnu ikke at have hørt noget om, hvor nær Mester Hans Billedstøber var ved at være færdig med sit Arbejde, da han dog lovede det fuldført tre Maaneder efter Kongens Bortrejse. Johan Due skal skaffe Kongen Besked herom, sende Bud til Mester Hans, hvis han er i København, og alvorlig foreholde ham Kongens Mening og spørge, hvorfor Arbejdet ikke var færdigt som lovet[1].

Kongen fik sin Taalmodighed sat paa Prøve. Hvilken Grund der har været til Forhalingen, hvilken Undskyldning Kunstneren har haft, faar vi intet at vide om. Men da der ikke foreligger yderlige Udbrud af Utaalmodighed eller Vrede, maa man antage, at Kongen har taget hans Forklaring for god. Mulig er v. d. Schardt bleven syg, thi først langt ud paa Sommeren det følgende Aar synes Busterne at være blevet afleveret. I alt Fald faar Rentemesteren Christopher Valkendorf først d. 16. August 1579 Ordre til at betale den Italiener, som har støbt Kontrafejerne i Kobber, 600 Daler, som Kongen endnu skylder ham. Udbetalingen havde alt fundet Sted d. 12. August.[2]

v. d. Schardts Arbejder i Danmark har haft en krank Skæbne. Kongeparrets Buster fik deres Plads paa den store Sal paa Kronborg og vides at være gaaet til Grunde[3] ved Slottets Brand 24.-25. September 1629. Kronborgfontainen blev ødelagt i 1659 og Figurerne ført bort til Sverige, hvor en Del af dem senere er bleven smeltet og omstøbt.

Her vil det være paa sin Plads nærmere at gaa ind paa, hvor-

[1] Kanc. Brevb. 1576—79 S. 514.

[2] R. A. Rtmstrgsk. 1579 fol. 237, Kancell. Brevb. 1576—79 S. 727.

[3] R. A. Kronborg Len. Kvittans. Bilag og Inventarlister. I Kronborg Slots Inventarier 1597—1627 findes anført paa den store Sal: Kongel. Majestæts og Dronningens Kontrafei. Fra 1627 opføres de ikke i Inventarierne, og i en Liste (i Pk. 1619—41) over hvad der af Slottets Inventarium »brændte og borte blev A° 1629, da Kronborg formedelst Ildebrand forbrændte« opføres udtrykkelig Kongens og Dronningens »Kontrafei i Messing«.

ledes Kronborg-Fontainen i Virkeligheden saa ud. Det Forsøg, Friis har gjort paa at rekonstruere den efter ældre Beskrivelser og en samtidig Tegning, kan ikke siges at have løst Opgaven.

Den ældste Fremstilling man har af Fontainen, er en Tegning, som er udført af Wolfgang Jacob v. Stromer, der fra 1589—1614 beklædte Embedet som Stadsbygmester i Nürnberg. Den er gengivet i Tidsskr. f. Kunstindustri for 1889 S. 21 efter den endnu opbevarede Original, der tilhører en af Stadsbygmesterens Efterkommere, hos hvem Friis har laant den.

Som en samtidig Tegning, udført af en kyndig Mand, kan denne Fremstilling selvfølgelig gøre Krav paa den største Interesse. Den har kun den Mangel, at den er uden Maalestok — der findes i alt Fald ingen saadan paa Gengivelsen i Tidsskrift for Kunstindustri[1]. Og den er dernæst ikke tegnet efter Fontainen selv, hvilket ikke har kunnet lade sig gøre, da Figurerne først blev samlet med Rørværket i Danmark, men sandsynligvis efter et Udkast.

I Doppelmayrs »Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern«, der blev trykt i Nürnberg 1730, findes der et daarligt Billede af Fontainen i Kobberstik ledsaget af en kort Beskrivelse med Opgivelse af Maal og Vægt.

Springvandet bestod af en sekskantet Kumme af sort Marmor; paa hvert af dens Hjørner var anbragt en knælende Skytte, repræsenterende seks forskellige Nationer, de tre med Bøsser og de tre med Buer; de sendte hver sin Vandstraale ind mod Bassinets Midte.

Efter det Maal, 20 Fod, Doppelmayr angiver for Fontainens Højde, maa Bassinet antages at have maalt omtr. 16 Fod i Tværmaal. I dets Midte var anbragt en firkantet Piedestal, med Blomsterguirlander i Festons under en Dækplade, og med en stiliseret Havfrue frembuget paa hvert Hjørne. Paa Dækpladen rejste sig en Tambour paa omtr. $2^1/_2$ Fods Diameter og lidt over 3 Fod høj, og afsluttet foroven med en treledet Gesims. Oven paa denne stod atter en mindre Tambour med Blomsterguirlander under en lignende Afslutning og oven paa denne endelig en tredie Tambour omtr. $1^1/_2$ Fod i Diameter, som bar Topfiguren: Neptun med sit Trespand, med Treforken i den ene Haand og — som det synes — en Koncha i den anden. Rundt om den øverste Tambour fandtes fire Havgenier, ridende hver paa sin Delfin, der krummer Halen op langs Tambouren; rundt om den midterste Tambour saas fire

[1] Friis: Tidsskr. f. Kunstindustri 1889. S. 21.

Sirener og rundt om den underste de fire Gudinder, Juno, Venus, Pallas og Diana. Fra alle Spidser paa Vaaben og Redskaber, fra Kvindernes Bryster og fra Hestenes og Delfinernes Næsebor straalede Vandet ud i klare Straaler og faldt med Pludren og Plasken ned i Kummen. Men paa Toppen drejedes ved Vandets Tryk Neptun rundt med sit Trespand; det har sikkert været det mærkeligste af det hele.

Friis har den Opfattelse, at der har staaet seks Gudinder rundt om den nederste Tambour — og kunde nok finde nogen Grund dertil i Stromers Tegning, paa hvilken der kun ses tre, men hvor de to yderste er trukket saa meget ind til Midterfiguren — sagtens for at vise dem saa meget desto mere — at de gør halv Front mod Betragteren, saa man nok kunde tænke sig tre Figurer paa den anden Side. Men der vilde, selv om Figurerne ikke maalte mere end henimod 3 Fod i Højden, hvad der er Anledning til at antage, ikke blive Plads til seks Gudinder inden for en Periferi, der svarer til omtr. $2^1/_2$ Fod i Diameter, — særlig da hver af dem har været ledsaget af sit nødvendige Attribut, Juno af sin Paafugl, Venus af Amor, Pallas af Uglen og Diana af Hjorten. Hvis vi føjer Diana til som en de tre synlige Gudinder jævnbyrdig fjerde Person, hvad vi af særlige Grunde anser os berettigede til (se nedenfor) og sætter Antallet til fire, faar vi en naturlig, til Fodstykket svarende Fir-Deling hele Søjlen igennem.

Fordelingen af Figurerne — efter Doppelmayrs Angivelse 36 i alt — kommer da til at tage sig ud som følger:

Paa Toppen Neptun	1	Figur
med sit Trespand	3	Figurer
Rundt øverste Tambour fire Genier paa fire Delfiner	8	»
Rundt den mellemste Tambour fire Sirener	4	»
Rundt den nederste: Juno med Paafugl, Venus med Amor, Pallas med Ugle og Diana med Hjort	8	»
Paa Fodstykket fire Havfruer	4	»
Paa Bassinets Kant seks Skytter	6	»
Ialt	34	Figurer

Hertil kommer endnu en — Venus ganske uvedkommende — Drage![1] som ses foran hende paa Tegningen, og tillader vi os at medgive Diana, paa den Side som ikke sees, en Hund foruden Hjorten, er vi oppe paa det Tal, som Doppelmayr har anført.

Der foreligger imidlertid endnu en Beskrivelse, og det tilmed en

[1] Det har sikkert været en Delfin.

samtidig Beskrivelse, i bunden Form, et latinsk Digt, som en anset Nürnberger Borger, Joachim Pomer, Medlem af det snævre Raad og Tilsynsmand ved Udførelsen af Fontainen, har sendt til Tyge Brahe i Haab om, at denne vilde lade det gaa videre til Kongen. Det har han ogsaa gjort, og Kongen har fundet saa meget Behag i Joachim Pomers elegante og aandrige Ordspil paa hans og Dronningens Navne, at han til Tak sendte ham en Guldkæde med en vedhængende Portrætmedalje[1]. Men hvad der interesserer mest ved Digtet er, at det tydeligt viser, at *Digteren ikke har set Fontainen selv,* men digter paa Grundlag af Stromers Tegning. Thi medens han anfører de mærkelige Figurer, der er at se paa denne, og kan opgive, hvilke Folkeslag de seks Skytter repræsenterer, nøjes ogsaa han med at nævne de samme tre Gudinder Juno, Venus og Pallas, som man ser paa Tegningen. Diana, som ikke ses paa Tegningen, er heller ikke kommet med i Digtet.

Og dog har hun været der. Vor Antagelse bliver bekræftet paa den smukkeste Maade. Ganske vist paa et Sted, hvor man ikke skulde vente at finde noget derom, nemlig paa en svensk Kirkeklokke.

Ovre i Munsø Kirke hænger der et Par Kirkeklokker. Paa den største læses Indskriften:

Hvad förr vid Drottningholm bland bildar månde kallas
En *Juno, Venus,* med *Diana* så och *Pallas,*
Thett lät af gudtligt nit wår Sveries Drottning stora
Och landzens hulda mor Ulrica Eleonora
Till Munsø boers tienst omgiuta till en klocka
At them til Herrans hus och sielva himlen locka.

medens Indskriften paa den mindre Klokke kort og godt beretter Kendsgerningen: »*Drottning Eleonora skänkte år 1719 söndrige statyer och bilder ur Drottningholms park, af hvilka både jag och stora klockan äro giutne*«.

Den højt fortjente Forsker, Hof-Intendenten Dr. John Bøttiger, der har fremdraget disse Indskrifter[2], har i sit smukke Værk: »Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverige« paavist, at »6 Statyer af den tyske, swabiske, spanske, rysske, ungerske og turske nation« ifølge et Dokument af 10. Oktober 1702 var bleven afleverede fra Drottningholm til det kongelige Støberi«. Der kan sikkert ikke være

[1] Se Friis' Saml. S. 318—22

[2] I Meddelande från Nationalmuseum Nr. 8.

Tvivl om, at det er Joachim Pomers »Folkeslagenes krigerske Skare, en Teuto, Thrax, Gallus, Sarmata, Maseus, Iber«, som udstraalede Vand og som ses paa Bassinets Hjørner. Lige saa lidt som der vel kan være Tvivl om, at et »Fodstykke af Metal med tre Hestehoveder« som nævnes i Drottningholms Inventarium af 1744 er en Del af Neptuns Trespand. Lige saa lidt som der vel heller kan være Tvivl om, at de fire nævnte Gudinder, der sammen med andet Metalgods blev omstøbt i Kirkeklokkerne, er v. d. Schardts Arbeider til Kronborg-Fontainen. Thi baade Figurerne herfra og fra Frederiksborgfontainen blev ført til Sverige og opstillede i Drottningholms Park, hvor de sidste endnu er at se, og af hvilke der blev taget Afstøbninger til den nu ved J. C. Jacobsens Rundhaandethed genrejste Fontaine i Frederiksborg Slotsgaard.

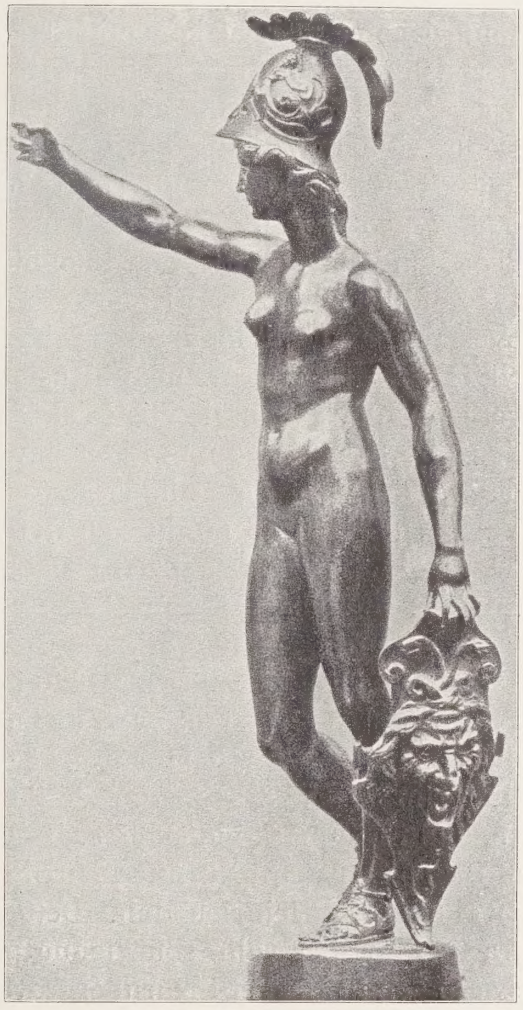
I øvrigt synes endnu en Springvandsfigur fra v. d. Schardts Haand at have fundet Vej til Sverige fra Danmark. Paa Uranieborg stod der — i Korsgangen — en lille Fontaine med bevægelige Figurer, som Friis mener er gjort af Labenwolff[1], men som vi nu — med det Kendskab vi har til v. d. Schardts Virksomhed her i Landet i Samarbejde med Georg Labenwolff — ikke tager i Betænkning at henføre til v. d. Schardt. Til denne Fontaine hørte utvilvsomt den bevægelige Merkurstatue, som Tyge Brahe vides at have foræret Hertug Henrik Julius af Brunsvig, da han i 1590 besøgte ham paa Hveen. Og der turde være den allerstørste Sandsynlighed for, at det er denne Merkurstatue af Bronce, der udtrykkelig betegnes som »støbt efter en antik Model«, og som nu staar i Nationalmuseet i Stockholm signeret I. G. V. S. F., hvilket Peltzer i sin alt nævnte Artikel sikkert med fuld Ret tyder som *Jan Gregor van Sart fecit.*

Hertug Henrik Julius tog i 1590 Tyge Brahes Merkur med sig til Brunsvig. Men der kan den, efter det ovenanførte, ikke have fundet blivende Sted. Den er gaaet Nord paa igen. Sejrrige svenske Tropper har taget den med og bragt den til Sverige. At den ikke kom ud til Drottningholm med det øvrige Bytte fra de danske Slotte, turde være et Vidnesbyrd om, at den ad anden Vej og andetsteds fra er bragt til de byttelystne svenske Generalers Land.

Men det synes, som om der ved en enkelt Lejlighed er gaaet noget af det i Sverige sammenbragte Krigsbytte Syd paa til Tysk-

[1] Ang. Merkurstatuen se Tidsskr. f. Kunstindustri 1889 S. 27 og Münchener Jahrb. X. S. 210.

land. Peltzer paaviser i sin Artikel som et afgjort Arbejde fra v. d. Schardts Haand en Pallasfigur paa 1 Meters Højde, som nu findes i London[1], men som er kommet dertil fra Stuttgart. Nu kan der vel ikke være Tvivl om, at der har været og er mange af v. d. Schardts Arbejder spredt omkring i Tyskland, og Arbejder som paa Grund af deres Oprindelse fra ældre Forbilleder for de enkelte Gudebilleders Vedkommende maatte være ens. Derfor tør man vel ikke paastaa, at Pallasfiguren, som nu er i London og som viser den mest slaaende Overensstemmelse med Pallasfiguren paa Stromers Tegning af Springvandet i Stilling og Holdning, i Hjælm og Skjold, er støbt over den samme Form som den, der engang har prydet Springvandet i Kronborg Slotsgaard, — eet kunde synes at tale bestemt imod, og det er at Pallas paa Tegningen, saa vel som Juno og Venus, er drapperet med nogle Klædningsstykker, medens Londonerfiguren er nøgen. Men Stromers Tegning er ikke udført med Springvandet for Øje og fremtræder saaledes ikke som en nøjagtig Gengivelse af Virkeligheden. Paaklædningen af Gudinderne er ganske i Strid med v. d. Schardts antike Forbilleder, og naar Stromer har givet Gudinderne Klæder paa, skyldes det maaske Paavirkning fra Wurzelbauers sittlich angezogene Figurer paa den samtidige Tugendbrunnen paa Torvet i Nürnberg.



Pallas-Figuren i London.

[1] Münchener Jahrb. X. S. 211 og Billede 215.

Vender vi os nu til de to Broncebuster af Frederik II og Dronning Sophie paa Rosenborg, der har givet Anledning til denne Undersøgelse, kan det fastslaas, at med disse har v. d. Schardt i alt Fald ikke direkte at gøre. De staar langt tilbage for hans Arbejder, som vi lærer dem at kende i Frederik II's og Ægteparret Imhoffs Lerbuster. Særlig har Frederik II's — Dronningens er atter langt svagere end Kongens — en ganske anden Karakter end Lerbusten. Denne vidner i Virkeligheden om, at v. d. Schardt har haft en mærkelig Evne til ikke blot at gengive Personens ydre Ejendommeligheder, men til at trænge ind i hans allerinderste Væsen, til at gengive Manden, som han var. Ikke blot genfinder vi i en vis Tyngde i Holdning og Blik og i Kindernes let spændte Hud den Trang til over Maade at slukke sin Tørst i Rhinens Drue, der lagde Frederik II i en tidlig Grav, men i Ansigtets mærkelige, skeptisk reserverede Udtryk, i en vis mistroisk Tagen Afstand fra, genkender vi den Konge, der i en ung Alder havde næmmet den bitre Lære, at det var faa, der var at lide paa, og som ved Siden af sit officielle Valgsprog »Meine Hoffnung zu Gott allein« havde et andet »Treue ist Wildpret!« eller som det staar oversat paa en af hans smukke Mynter: »Fidelta e cosa rara!«

v. d. Schardt har altsaa lavet to Lerbuster af Frederik II, en som Broncebusten blev støbt over, og en anden, muligvis Gentagelse af den første, som han tog med tilbage til Nürnberg, hvorfra den kom til Berlin og nu staar paa Frederiksborg. Om Varigheden af hans Ophold i Danmark vides intet ud over dette, at han i Begyndelsen af 1580 paa ny var i Nürnberg, hvor han nu arbejdede sammen med en Guldsmed, Heinrich Han. Dette oplyses vi om i en Skrivelse[1] fra Georg Labenwolff, som denne paa Grund af Frederik II's Besværinger til Raadet i Nürnberg over, at Arbejdet paa das »Prunnenwerck« gik saa langsommeligt frem, i Begyndelsen af 1580 havde indsendt til Raadet paa dettes Begæring. Det havde lige fra først af været Pengene, det var galt med. Allerede straks ved sin Hjemkomst efter Fastelavn 1577 fra Danmark, hvor Kongen paa Slottet ved »Hällisch Nier«, d. v. s. Helsingør, havde bestilt Brøndværket hos ham, havde han ikke kunnet faa Penge i Forskud. Folk i Nürnberg syntes ikke at have været meget villige til at gøre Udlæg for en Konge i et saa fjernt Land. Han havde derfor sendt sin Søn til

[1] Se Note 1 S. 126.

Danmark »zu dem Edeln und Vesten Herrn Tigi Brahe, Herren der Insel Hwin«; men Kongen var i Jylland og det trak stadig ud med Anvisningen af det nødvendige Forskud. Og da der saa endelig kom Penge, blev de ham »eingetröpfelt«, udbetalt draabevis, saa at sige. Vil de Herrer i Raadet ikke tro ham, saa kan de spørge *den nederlandske Kontrafejer Mester Jan*, som nu er hos Guldsmed Heinrich Han. Han har været hos Kongen af Danmark, og han ved god Besked med, hvordan han, Georg Labenwolff, atter og atter har maattet vente paa Forskud og stadig er bleven opholdt dermed.

Ogsaa fra anden Side ved vi, at v. d. Schardt 1581 opholdt sig i Nürnberg. Peltzer oplyser, at hans Portræt blev malet her i dette Aar, ligesom han maa antages omtrent samtidig at have udført Busten af Imhoffs Kone. Men derefter synes han ikke at kunne spores videre.

Det eneste, der ved Rosenborg Busterne kan minde om Enkeltheder ved v. d. Schardts Arbejder, er den ejendommelige italienske Stiliseren af Haar og Skæg, Dronningens perlebaldyrede Hue o. s. v. Stiliseringen er drevet saa vidt, at Haaret i Issehvirvlen paa Kongens Buste, er formet som en Blomst, — en rent haandværksmæssig Spas.

Rosenborg Busten viser Frederik II som en langt ældre Mand end Lerbusten. Han døde 4. April 1588, og der kan saaledes ikke ligge mere end højst ti Aar mellem de to Buster. Og selv om ti Aar i hin Tid med dens voldsomme Levevis kan formodes at have sat dybere Spor i en Mands Fysiognomi omkring de 50, end de gør nu, vilde de dog ikke kunne frembringe en saadan Forskel. Rosenborg Busten viser i Virkeligheden ikke blot en langt ældre Mand, men i Virkeligheden en helt anden Mand. Af den fuldblods Renaissancetype, som vi lærer at kende i Lerbusten, og som svarer saa fortræffeligt til det Billede, der oprulles i Folkevisen, hvad enten den synger om Kongen, som drager i Ditmarsken ind med højen Hat og Rosenkind, eller lader ham sidde paa Koldinghus med sine Riddere og Svende og drikke godt Rus eller ellers holde Kollatz med Adelen sin og drikke med dem den sødeste Vin som Landsens Herre og Fader, — er der i Broncebusten intet tilbage. Den jagt- og vinglade Konge er her bleven til en tør Alvorsmand, nærmest en benet Professor. Af den nederlandske Kunstners djærve Realisme, som gør Lerbusten levende og frisk, af hans indtrængende Karakteristik er der i Broncebusten intet Spor. Og Munden, der i Ler-

busten er saa udtryksfuld, saa talende, er i Broncebusten fuldstændig misdannet. Behandlingen af Mundpartiet synes at tyde paa, at man staar over for en ikke alt for heldig Kopi, udført af en Mand med et vist Haandelag, men uden kunstnerisk Forstaaelse.

Nogle Bogstaver, som er indstøbte i Nakken paa Broncebusterne, under Halskraverne, giver maaske et lille Vink om deres Tilblivelse: F. II. R. D. Frederik II Konge af Danmark og S. R. D., Sophie Dronning af Danmark. Kunde disse Bogstaver ikke tyde paa, at Busterne ikke er lavet i Danmark? Her var en saadan Oplysning ganske unødvendig, og det vilde ikke falde nogen ind at anbringe den. Skulde det ikke hænge saaledes sammen, at Tyge Brahe har haft et Par Buster af Kongen og Dronningen, mulig og sandsynligvis udført af v. d. Schardt, — der er adskilligt i Dronningens Buste som leder Tanken hen paa Anna Imhoff — med sig til Udlandet, og at Kejseren har ladet dem kopiere af en ikke altfor fremragende italiensk Kunstner til Indlemmelse i sit Kunst- og Kuriositetskabinet og til Adskillelse fra den øvrige Række Potentater, forsynet dem med Kendingsbogstaver i Støbningen, saa man til enhver Tid kunde se, hvem det var?

Mærkeligt nok fandtes der 1797 i Prauns Samling et Par Broncebuster *en grandeur colossale,* som forestillede *un roi de Danemarc et son épouse.* Skulde disse være Tyge Brahes Buster? Det skulde synes lidet sandsynligt, da Kongebustens Lighed med v. d. Schardts udmærkede Lerbuste i saa Fald maatte have ledet til dennes Identifikation; — det maa vel altsaa være et senere Kongepar. Det ligger da af forskellige Grunde, som der mulig senere vil blive Lejlighed til at komme tilbage til, nærmest at tænke paa Frederik III og Sophie Amalie. Men om disse Busters Skæbne efter Opløsningen af Prauns Samling i 1797 foreligger der intet som helst.

BERING LIISBERG

BJERNINGPLANKEN

EN SENROMANSK DANSK DOMMEDAGSFREMSTILLING.

Arkæologisk omend ikke æstetisk indtager den paa Side 141 afbildede Planke Førstepladsen mellem de omkring 80 Stykker kirkelig middelalderlig Skulptur, der som Følge af Nordslesvigs Tilbagegivelse til Danmark udleveredes af Kunstindustrimuseet i Flensborg, hvor de var bleven deponerede i Aarhundredets Begyndelse[1]. Det var derfor med Rette, at den ikke som Størsteparten af de øvrige Sager enten gik tilbage til Kirkerne eller til Museet paa Sønderborg Slot, men fik sit fremtidige Hjem i Nationalmuseet, hvor den deponeredes af Kirkebestyrelsen (D. 10302). Den stammer fra Bjerning Kirke en Mils Vej norden for Haderslev og er ligesom al anden middelalderlig dansk Træskulptur af Eg, 39.5 Cm. høj og 310 Cm. lang. Som Billedet viser, er den imidlertid ikke fuldstændig bevaret, idet henved Halvdelen af det ene af de flade, paa Kanten affasede Bueslag, der er udskaaret i dens Underkant, er afsavet. Dens oprindelige Længde kan derfor anslaas til mindst 350 Cm. Medens Bagsiden mangler enhver Prydelse, har Forsiden i ret kraftigt, c. 3.5 Cm. højt Relief en Fremstilling af Dommedag, der dog forlængst har mistet ethvert Spor af Farver eller Kridering.

I Midten ses St. Michael som Sjælevejer. Paa almindelig middelalderlig Vis er Sjælen fremstillet som et lille Barn, der stikker sit Hoved op af den ene Vægtskaal, medens en Djævel klynger sig til den anden. Forgæves, thi her som vist overhovedet paa alle middelalderlige Dommedagsbilleder bliver Sjælen ikke funden for let! Og selvom en anden Djævel søger at ændre det gunstige Resultat ved at kaste en Hoben af den Afdødes onde Gærninger i Vægtskaalen, har Billedskæreren dog viselig sørget for Modvægt paa den anden

[1] Jfr. Illustreret Tidende 1922 $^{17}/_{12}$.

Side, hvor en Engel nærmer sig med en tilsvarende Portion gode Gærninger; saaledes maa man nemlig utvivlsomt opfatte de underlige Klumper, begge har i Haanden. Men ikke alle faar saa blid en Skæbne. Paa Plankens højre Side (Afbildning Side 141) slæber en Djævel af med en Sjæl, der skal plumpes ned i Helvedes allerede veltyldte Gab, og yderst ude slaar en anden Djævel sin Baadshage i en arm Synder, som stritter imod af alle Kræfter! I Modsætning til det dramatiske Liv, der er over denne Del af Relieffet, er »den gode Side« (Afbildning Side 143) unægtelig bleven noget stedmoderlig behandlet. Midt over Buen er udskaaret Hovedet og Overkroppen af den dømmende Christus, fra hvis Mund i Overensstemmelse med Apocalypsen udgaar et Sværd. Paa begge Sider af Frelseren hæver sig Halvfigurer af Engle, den ene med Kors og Nagler, den anden vistnok med Spyd og Tornekrone. Yderst ude staar endelig en Figur med foldede Hænder, der maa tolkes som Jomfru Maria, Menneskehedens »Forbederske«. Naar saavel den hellige Jomfru som alle Englene i Ordets bogstaveligste Forstand har tabt Hovedet, er Grunden den, at dette ikke som ved Djævlene er skaaret i ét med Planken, men tappet paa med Smaanagler.

Et Par Ord til Forklaring af Enkelthederne. Først om Helvede. Det er som Afbildning Side 139 viser, fremstillet som et Gab med frygtelige Tænder, en Opfattelse der kan føres tilbage til Udmalingen af Leviathan i Jobs Bog (40—41 Kap.), idet dette Uhyre af den middelalderlige Bibelfortolkning identificeredes med Satan. Vi træffer det ikke paa den ældste danske Dommedagsfremstilling: Gunhildskorset og heller ikke paa de drevne og forgyldte Alterprydelser, der ellers virker som en hel romansk Billedbibel. I nogenlunde samtidig, maaske lidt ældre dansk Kunst har vi det derimod paa Fremstillingen af Christus i de Dødes Rige i den mærkelige Reliefrække fra Hyrup[1] samt paa et lille Relief af Hvalrostand i Nationalmuseet (Inv. Nr. 5077).

Dette Motiv er altsaa taget fra den hellige Skrift; uden nogensomhelst Forbindelse med Bibelen staar derimod det centrale i Relieffet, Sjælevejningen. Allerede hos Augustin møder vi dog en Udtalelse om, at paa Dommens Dag vil de gode og slette Handlinger blive lagte paa en Vægt[2], og gennem Middelalderens Prædikener blev disse Ord omsatte i bildende Kunst. At det netop blev St. Mi-

[1] Aarb. for nord. Oldkyndighed. 1901. S. 6.

[2] Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France S. 420.

chael, der kom til at staa for Vejningen, hænger nøje sammen med den Rolle, Kirken meget tidlig tildelte ham som Sjælefører; han afløste i denne Funktion ligefrem den antike Hermes Psychopompos. Ligesaa almindelig Sjælevejningen er i vor sen-middelalderlige Kunst, ligesaa sjælden er den i ældre Tider; det grumme primitive romanske Granitrelief paa Hedensted Kirke ved Horsens[1] turde vistnok være det eneste Exempel fra dansk Grund. Endelig er der Djævelen. Det vilde føre for vidt ved denne Lejlighed at gaa dybere ind i det kuriøse Æmne, der hedder Djævelens Naturhistorie, og

Bjerningplanken. Nationalmuseet. København

som engang burde tages op til monografisk Behandling. Her skal blot nævnes, at et saa drastisk Træk som Hovederne paa Kønsdelenes Plads peger henimod Gotiken, hvilket yderligere understreges ved den stærke Fremhævelse af Helvedeskvalerne. Men paa den anden Side virker Figurstilen i de staaende Engle endnu ret gammeldags, og et saa paalideligt Dateringsmiddel som Sværdet med dets brede Klinge og korte Hjalte er helt romansk. Man gaar derfor næppe meget fejl ved at sætte Plankens Alder til Midten af 13. Aarhundrede.

Dommedagsfremstillinger er absolut ukendte i vor ellers saa rige romanske Granitskulptur. I romansk Maleri møder vi Elementer af dem i de desværre saa stærkt ødelagte Kalkmalerier i St. Ib i Roskilde, men fuldt udformet træffer vi det første Gang paa Bjerningplanken. Denne faar derfor en vis Interesse ved at være det ældste Udslag af en direkte eller indirekte fransk Indflydelse. Allerede i romansk Tid smykkes stundom de franske Kirkers Hovedportal med en Fremstilling af Dommedag (Autun, Conques), og i Unggotiken bliver det næsten en fast Regel, at den midterste af Vestfacadens Pragtportaler helliges til den yderste Dom[2]. For denne udvikler der sig da et ganske bestemt Skema, saaledes som vi kender det fra en Række Portaler fra Begyndelsen af 13. Aarhundrede i Nôtre Dame, Bourges, Amiens og Sideportalerne i Chartres og Reims for blot at nævne nogle af de mest berømte. Tympanet ud-

[1] Afbildet i Løffler, Udsigt over Danmarks Kirkebygninger S. 129.

[2] Jfr. Michel, Histoire de l'Art II; 1, 183 ff.

fyldes her helt af et mægtigt Relief, der er delt i tre eller stundom blot i to Belter. Nederst rejser de Døde sig af Gravene, derpaa følger Sondringen af Faarene og Bukkene, der regelmæssig udføres af den hellige Michael gennem Vejning af Sjælene, og øverst troner Christus som Verdensdommer flankeret af Engle og Menneskehedens to Talsmænd Jomfru Maria og Johannes. Det er, som man vil se, den samme Idérække, som i noget forkortet Skikkelse møder os paa Bjerningplanken. Men det behøves næppe at fremhæves, at det desværre ene er Motiverne, der er fælles. Mellem de franske Dommedagsbilleders vidunderlige, yndefulde og friske Unggotik og vor Plankes primitive Skæringer er der saa nogenlunde den samme Forskel som mellem en fransk Kathedral og en dansk Landsbykirke. Aabenbart af Pladshensyn har Billedskæreren desuden paa en ganske paafaldende Maade afkortet Fremstillingen. At de Dødes Opstandelse mangler, faar endda være; ogsaa Chartresportalen forbigaar denne Scene. Mere besynderligt er det, at han har udeladt de Frelste. Antagelig har han været saa optaget af de mange burleske Scener, hvortil Pinslerne i Helvede har givet ham Anledning, at han ikke har faaet Plads til Himmerig! Givet er det i hvert Fald, at det første har interesseret ham mest, det fylder nemlig nøjagtig Halvdelen.

I Modsætning til den franske Dommedagsskulptur maa Bjerningplanken givetvis have siddet indendørs. Før den henlagdes paa Kirkeloftet, hvor Haupt i Firserne fandt den og først fremdrog den i Litteraturen[1], maa den have siddet over Korbuen og baaret et i Kirken hængende, nu restaureret, senromanskt Krucifix. Til dettes Kors er der nemlig Indsnit paa Bagsiden, og her ses der tillige Mærker efter 4 Klamper eller Hanke, der nu er forsvundne, men som i 1897 blev opmaalte af den desværre saa tidlig afdøde unge Arkæolog Ivar Hertzsprung ved et Besøg i Kirken. Aabningen af den ene af disse Klamper svarede efter hans, i Nationalmuseet værende Optegnelser til Tappen paa en i Kirken bevaret Mariafigur. I den anden har selvfølgelig Johannes staaet, medens de to sidste antageligvis har tjent til Anbringelse af de Kæder eller Planker, i hvilken Bjælken vel har været ophængt. Indmuret kan den nemlig ikke have været, thi dens »gode Side« har aldrig været længere, det viser en langs den lodrette Kant gaaende, rammelig-

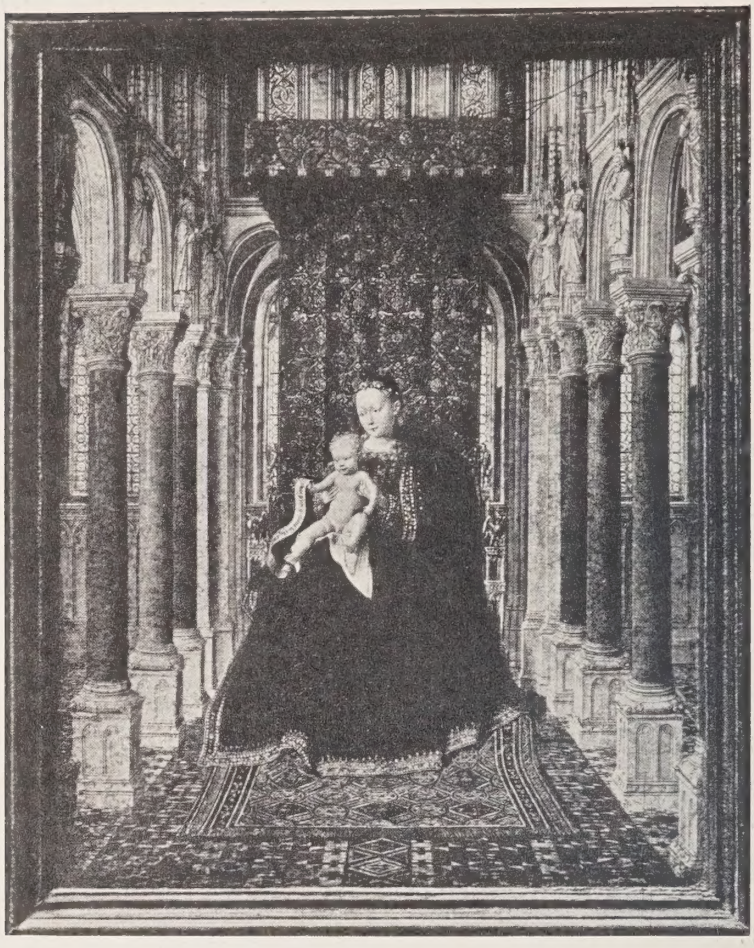
[1] Bau- u. Kunstdenkmäler d. Provinz Schleswig-Holstein, I, 344—45.

nende Afslutning. Af Plankens Form med de to Bueslag fristes man til at tro, at Kordøren oprindelig har været tredelt med en større Midterdør og to smallere Sidedøre, altsaa en Ordning svarende til den, af hvilken der endnu er bevaret Spor i Tikøb Kirke i Nordsjælland[1]. Og den Omstændighed, at Aabningernes Dimensioner begge Steder næsten paa Centimeter synes at være de samme, kan jo kun bestyrke én i Troen. Men det maa indrømmes, at Plankens Underside ikke bærer mind ste Spor efter de Træsøjler, der i saa Fald maa have dan net Adskillelsen mellem de tre Døre, og til murede Piller som i Tikøb er Planken for kort.

Foruden selve Planken af gaves tillige fra Flensborg en ejendommelig lille, 117 Cm. høj Træsøjle, hvis Skaft paa Midten har en flad Medaljon med en Halvfigur af en ung Mand — en Engel? — med en Skriftrulle. Søjlens ungotiske Bladkapitæl og Base viser, at de to Stykker er nogenlunde samtidige. Men direkte samhørige kan de næppe være. Der maatte i saa Fald antagelig paa Plankens Bagside være Udskæring og Taphuller svarende til Udladningen og Naglehullerne paa Søjlen. Efter alt at dømme har denne da hørt til en Kru cifiksopstilling af lignende Art som det mærkelige Kruci fiks i Ø. Tørslev Kirke ved Randers, hvor Buen, der hvælver sig over Korset, flankeres af ganske lignende Søjler. Begge synes de at maatte have været Alterpry delser, ikke Triumfbuekrucifikser.

[1] Jfr. Danske Teglstenskirker Tavle 9.

M. MACKEPRANG



Jan van Eyck: Madonna. Dresden

KOLORISTISKA TEMPERAMENT I GAMMALNEDERLÄNDSKT MÅLERI

Den gammalnederländska konstens kolorit präglas av starka lokala verkningar. I förstone verka tavlorna som en brokig sammanställning av lokalfärger, de starkaste accenterna äro ofta placerade i perifera bilddelar, så att de för en av barockens enhetlighet uppfostrad modern åskådare rivalisera med det psykiska uttrycket. En närmare granskning lär oss att finna ett antal koloristiska system, vilka så organisera de lokala färgerna, att dessa därigenom bli fullt klara uttrycksvärden, olika för olika mästare.

För ändamålet skola först några porträtt undersökas. *Jan van Eycks* porträtt verka klara, plastiska, stämningsfria. En sund, vaken

Jan van Eyck: Mannen med nejlikorna. Kaiser Friedrichsmuseet, Berlin

uppfattning har läst ut dessa borgarfysionomiers särdrag och återgivit modellerna som de vardagsmänniskor de väl antagligen varit. De blicka nyktert ut i världen. Arnolfini (i bröstbilden) ser ut som han bedömde en affär. Blicken är kall, i smyg observerande (ögonens riktning är ej alldeles överensstämmande) munnen är tunn,

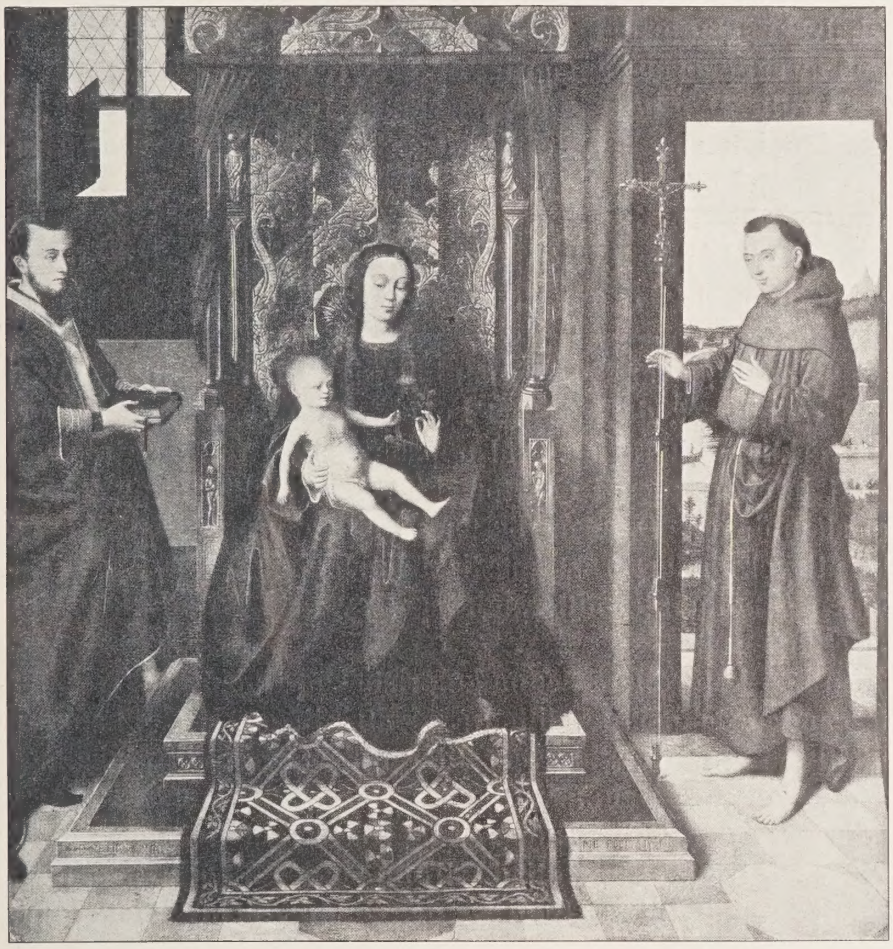
överlägset uppdragen, händerna ligga världsligt och tryggt ovanpå varandra; så lägger en man händerna, som har ett kyligt temperament och behärskar en situation.

I Mannen med nejlikorna är samma karaktär av vardaglighet. Blickens vändning mot åskådaren är måhända en konventionell eftergift åt ändamålet att vara ett friareporträtt, figuren på en gång granskar åskådaren och exponerar sig för honom. Händernas gester verka också främmande för karaktären, de äro konstlade, men ha dock verklighetskaraktär. De understryka den objektiva prägel, som störes av blicken.

Hur framställes denna specifikt Eyckska objektiva värld till skillnad från mängden av andra efter samma formschema upplagda bröstbilder i kvartsprofil? Dessa bilder äro plastiska, isolerade från miljön och dock på det intimaste sammanhörande med den, utvuxna från den, vilket man finner vid en jämförelse med ett italienskt quattrocentoporträtt. Sin samhörighet med rummet få de genom den svaga snedställningen inåt, vid den inåtvända sidan gå figur och grund ihop (i Mannen med nejlikorna sker ett framsprång av grunden genom en ljusare fläck). De ha ingen karaktäristisk ytterteckning som de italienska bilderna, silhuetterna äro visserligen bestämda men göra föga varken till uttryck eller bildform. Därigenom hänga de samman med miljön, de växa ut från den genom innerformernas utbildning. I Mannen med nejlikorna verka innerformerna skenbart som ett pedantiskt avmålande av alla linjerna i rynkor och ådror hos ansikte och händer, men ser man på Arnolfiniporträttets innerformer, som äro byggda genom en modellering utan lineära hjälpmedel, får man klart för sig att det som bygger upp dessa kroppar är det *plastiska ljusspelet*. Detta förhållande bestyrkes av kropparnas starka stoffkaraktär: huden — ynglingens mjuka, mannens sträva — sammet, kläde, skinn äro påtagligt framställda. Starka valörskillnader ge intryck av volym, särskilt i ansiktena, skuggan är framställd i egen ton, som är kontrast mot ljusplanens. Kontrasten är ej komplementär, men bildad av varmt och kallt. Karnationens egen färg, särskilt ansiktenas, är kall, skuggorna varma. I kappan hos friareporträttet är ljuset kallt grågrönt, skuggorna bruna eller violetta.

Att Jan van Eyck var ljusmålare ser man tydligt i (den visserligen omstridda) Berlinmadonnan, där färgerna äro upplagda enligt tydlig komplementär princip. Men i denna bild begagnas dock

ljuset mer som egenvärde, ej för att karaktärisera föremålen. Bilden har viss helton, rummet spelar huvudrollen. Om denna bild tillhör Jan van Eyck, vilket jag anser troligt, visar den på en egenskap, som i de små Dresden- och Antwerpenmadonnorna framkommer med full tydlighet, nämligen miljöverkan trots de utpräglade



Petrus Kristus: Maria och Jesusbarnet mellan Hieronymus och Franciskus. Frankfurt a. M.

enskilda föremålen. Enda dominerande färg av sträng lokalkaraktär är i de bägge senare bilderna madonnans mantel, övriga färger äro i samspel och så organiserade att varje föremål eller miljötrakt är ett kontrast- eller komplementärackord. Så får man bestämd bildorganisation bestående i stark egenverkan hos de olika föremålen, men dock samklang, objektivitet och med undantag av färgdominanten koordination.

Madonnan vid brunnen (Antwerpen) har ett huvudackord i blått mot rött sekunderat av det gula, bruna och gröna i draperiets mönster, fontänen och blomsterna. Mellan färgerna i detta ackord är ett livligt intermitterande samspel organiserat, lokaltoner förekomma aldrig rena, i manteln finns grönt, i madonnans karnation gult (skuggorna). I det vita linnet, vari Kristus hålles svept, äro skuggor och halvskuggor bruna, likaså har brunt begagnats för framställningen av skuggorna i änglarnas draperier, medan reflexerna framställas i gult. Den högra ängelns mantel har violett egenfärg; då skillnaden i ton mellan det bruna och violetta är obetydlig, gör denna mantel ett intryck av att vara framställd i komplementära kontraster. I själva draperiet har hela ackordet förenats: gult, blått och brunt bilda mönstret, madonnan kastar en svag slagskugga åt höger på draperiet, i denna skugga finnas endast bruna och mörkare röda färger.

Man kan i Jan van Eycks målningar i regeln iakttaga en mycket stark färgkontrast, dock är det knappast denna som ger bilderna deras verklighetskaraktär. Väl uppstår genom valörkontraster ett kubiskt intryck, men i och för sig kan ett valörsprång uttrycka olika stämningar. Det som bestämmer denna madonnabilds psykiska uttryck är färgernas plastiskt ljusbildande funktion, åstadkommen genom intermitterande spel av de i grundackordet ingående färgerna.

Man kan kontrollera denna koloristiska princip på ett skenbart motsägande exempel, den lilla Dresdentriptyken. Madonnans röda mantel lyser som en rubinröd solitär mot en av brokiga lokalfärger bildad bakgrund. Denna vanligen så stämningbärande röda färg har dock ej den dominerande verkan som kvalitativt och kvantitativt vore motiverad, utan i stället strömmar genom bilden en flod av guldgult dagsljus, till vars bildande den röda manteln bidrager endast som en relativt underordnad del. Ljusstämningen gives som lokalfärg genom det gyllene skimret i Madonnans och Kristusbarnets karnation, i själva verket deltager dock varje bilddel i dess skapande med hjälp av kontrastprincipen. Den kommer fram i blyglasfönstrens pointillism, genom det raffinerade sätt varpå de gråvita väggarna med deras skulpturer äro framställda — genom olikt avvägda blandningar av brunt, grönt och gult (gult ljus, bruna helskuggor, gröna halvskuggor). Liknande variationer av varmt och kallt i tre toner finnas i de tre kolonnparen. Under baldakintaket med huvud-

sakligen kalla färger är skuggan brunaktig, i den varma manteln är skuggan framställd i kalla färger.

I det sålunda systematiskt uppbyggda plastiska ljusrummet ingå de av starka lokalfärger bildade delarna ej som självständiga kon-

Rogier van der Weyden: Flickporträtt. Woerlitz

traster utan som intermitterande delar. De mycket komplicerade ackorden i baldakinens mönster, mattan och golvet ha aldrig egenvärde utan foga sig efter det dominerande ljusbildningssystemet. Den gyllne tonen i karnationen blir tavlans medelpunkt så att säga genom en systematisk förberedelse, det gula överväger i föremålen

allt eftersom de i bildavseende närma sig denna centralpunkt: i brokadmönstret, i tronen, i fönsternisch och fönster. Ju högre upp i bilden däremot vi komma, dess mera bestämmer det kalla gröna. De nedre bilddelarna, särskilt i golvet, ha slutligen en kvantitativ överlägsenhet av brunt.

Vill man fullt få en föreställning om det mästerskap, med vilket Jan van Eyck arbetar enligt denna princip, skall man jämföra Dresdentriptykens madonnaframställning med *Petrus Kristus'* bild av Madonnan omgiven av Hieronymus och Franciskus i Frankfurt. En sval dagsstämning i ett rum med stark färgprakt är eftersträvad. Men konstnären lyckas ej åstadkomma någon enhet. Han står i denna tavla som i så många andra med ena benet hos van Eyck, med det andra hos Tournai-skolan. Det blir en framställning med tre dominerande lokalfärger. Madonnan med sin röda mantel gör en koloristisk verkan mot tronens röda och guldbrokad, men Hieronymus' röda mantel är en isolerad lokalfärg. Det ljus som kommer in genom den öppnade fönsterluckan färgar på ett nästan handgripligt sätt — som en ren lasur av gyllene — helgonets ansikte, och detsamma kan ehuru ej i så hög grad sägas om Franciskus' mot det soldränkta eftermiddagslandskapet ställda figur. Eftersträvad är en plastisk ljusverkan, uppnådd är en olycklig blandning härav och harmonier av lokalfärger.

Denna senare princip är Tournai-skolans och särskilt *Rogier van der Weydens.*

Huvudfigurerna bilda ett ackord, detta ställes mot en bakgrund av en dominerande färg eller — vanligen då bakgrunden är en landskapsutsikt — av lokalfärger. I denna bakgrund upprepas vanligen huvudackordets färger, så att förgrund och bakgrund ej stå helt isolerade från varandra.

Det är märkligt att iakttaga, hurusom figurerna hos van Eycks bilder gå ihop med verkligheten, ehuru färgerna som toner betraktade äro synnerligen starka *kontraster,* medan Rogiers figurer alltid verka starkt skillda från miljön, liksom ställda på en särskild zon, ehuru korrespondens i färgtonerna finnes. Detta kan ej förklaras med en hänvisning till rumskompositionen, som hos de båda överensstämmer mer än koloriten, det måste ligga i att koloriten hos Rogier är en harmoni av lokalfärger, vilka dessutom begagnas i olika skala i förgrund och bakgrund. Rogiers färgframställning sker ej i ljusbildningssyfte utan i harmonisyfte. Skiljaktigheten

Jan van Eyck: Kristus på korset. Kaiser Friedrichsmuseet. Berlin

framstår också i färgens olika rumsfunktion. Den starka rumsverkan hos v. Eyck uppstår ofta genom sammanställning av komplementära färger eller kontraster av varmt och kallt, sådana äro hos Rogier icke vanliga. Tvärtom hållas modulationer i varmt och kallt ofta strängt åtskills inom tavlan till särskilda system.

För att få en tydligare uppfattning av denna Rogiers färgbehandling och däri liggande psykiska värden, skola vi närmare undersöka två bilder av honom.

Jämfört med van Eycks fullblodiga och rena porträttgestalter gör Rogiers flickporträtt i Woerlitz ett något torrt första intryck. Den unga kvinnan med den sinnliga och livsglada, litet spotska munnen har fått en ställning präglad av stelhet. Händerna lägga sig tunna och asketiska över varandra, ögonen blicka neråt, säkerligen lägre än de äro vana vid. Detta uttryck följes av tavlans former. Den tunna huvudkluten är liksom pressad utefter panna och hår och ligger i figurens plan. Den unga kroppen synes knappast, barmen snöres in genom det breda röda bältet. Bröstduken gör ett immateriellt intryck. Genom den triangulära och platta formningen av huvudkluten samt genom det breda skärpet får denna figur ej den prägel av frihet i rummet, som van Eycks figurer hade. Den verkar bunden vid en grund och har föga kroppslighet.

Detta intryck skulle dock ej med så stor styrka uppstå, om det ej accentuerades av färgbehandlingen. All den ljuskaraktär, som gav van Eycks porträtt deras verklighetsprägel, är borta. Visserligen lysa ljusreflexer över ansiktet och i huvuddokets gränser — särskilt vackert över pannan — men detta ljus snarare förstärker den fromma karaktären i porträttet, ty det förtager intrycket av kroppslighet. Ljuset kommer utifrån som egenvärde, medan van Eycks ljus är immanent. Van Eycks ljus är framställt genom optisk blandning, Rogiers helt enkelt genom vita eller vitaktiga toner. Karnationens modellering får sin karaktär i främsta rummet genom en enhetlig lasering i brunt, denna enhetlighet understrykes ytterligare genom att ögonbryn och ögonhår samt hårfästet gjorts bruna. Den gröna tonen i doket gör ingen kontrastverkan häremot eller mot den svartbruna bakgrunden. Om ljuset kommer utifrån, så måste färgen ha ett mot detta ställt egenvärde. Detta är också fallet, ehuru det ej så klart framgår i denna av huvudsakligen brutna färger framställda bild. Den röda hatten i Arnolfiniporträttet lyser mer, men bältet i Rogiers porträtt verkar dock mera koloristiskt,

trots detaljarbetet är det ej så materiellt utan har en ren koloritverkan. Detsamma gäller klänningen. Dessa formala medel befästa vad uttrycket sade oss och ge en prägel av stämning åt Rogiers bild.

I högre grad än i ett porträtt, vilket genom sin objektiva karaktär måste hämma utflödet av den subjektivism, som en stämningskonst

Dirk Bouts: Mansporträtt. Samling Oppenheim. Köln

är, framkommer denna prägel i Rogiers religiösa kompositioner. Rogiers konst visar som bekant i stilistiskt avseende en utveckling från den »gotiska« karaktären hos Mästaren från Flemalle till en om Jan van Eyck påminnande »realism«. Som representant för den tidiga stilen taga vi den lilla Korsnedtagningen i Bruxelles.

Scenen försiggår i solnedgångslandskap, horisonten är gul, röd och violett, träd avteckna sig skarpt mot himlen, buskarna drän-

kas i det gyllne ljuset. Detta ger också färg åt marken, som i bakgrunden är gul, i förgrunden brun. Figurerna äro på Rogiers tidiga sätt ställda i ett och samma förgrundsplan, men dock vinnes förbindelse med bakgrunden genom Johannes' och Maria Magdalenas figurer därigenom att Johannes' ansikte är framställt med samma färger som himlen, ehuru något ljusare. Maria Magdalena verkar visseligen mera silhuett, men är dock icke helt isolerad, ty dels får karnationen något av den röda återglansen, dels närma sig hår och mantel till himlens färger. Över Johannes' bröst och Marias blå mantel faller återsken från himlen. Så visar sig Rogier kunna använda ett medel till kompositionens förenhetligande, som först Bruegel och efter honom barocken förde till sina sista konsekvenser. Hos Rogier understryker det starkt den subjektivistiska stämningskaraktären, en dualism mellan människorna och naturen löses genom att människorna uppgå i naturen. Jorden ger stämning åt händelsen. Hos van Eyck var allt monism. Koncentrera vi vår uppmärksamhet till människogruppen, lägga vi genast märke till samma tryckta, okroppsliga karaktär som i porträttet. Alla spår av handling äro borta, vi äro i stället vittne till en klagan utan rörelser. I van Eycks korsfästelse i Berlin gråta Johannes och Maria bitterligen, och Maria vrider i förtvivlan sina händer. Rogiers människor behärskas av medlidande och känslosamhet. Allt i Marias ansiktsdrag tyder mindre på egen sorg än på medlidande med Frälsarens lott, och denna stämning understödjes ehuru mindre starkt av de båda övriga figurerna. Detta samband i uttrycket understrykes av färgerna, som icke skänka figurerna kroppslighet men däremot lysa som färg på samma sätt som i det nyss omnämnda porträttet. Skuggor och dagrar äro åstadkomna genom brytning med vitt och svart.

Härmed ha vi kommit till två motsatta koloristiska principer, uttyckande två skillda mänskliga temperament. En ljusframställning genom koloristiska kontraster givande stark kroppslighet och uttryckande ett »realistiskt« temperament hos Jan van Eyck samt hos Rogier en färgframställning kännetecknad av att färg och ljus äro motställda egenvärden och att några färger dominera mot en miljö. Något »lyser« hos Rogier och ger lyrisk »stämning«.

Under sin tidigare utveckling står *Dirk Bouts* emellan Jan v. Eyck och Rogier v. d. Weyden, under slutet av sitt liv blir han genom den allt tydligare tendensen att öka bildernas koloristiska lyskraft en

Hugo van der Goes: Kristus begrâtes. Wien

föregångare till Hugo van der Goes. Hans tidiga konst utmärkes av en livlig observation av det stoffliga och av en glad, eller rättare godmodig, verklighetspräglad stämning. Med tiden får han en djupare kolorit och eftersträvar en grafisk betoning av formerna. Detta är Rogierska drag. De bära en tungsint stämning. Det vemod, som ligger i godmodigheten, har förstärkts på glädjens bekostnad. Ett Rogierskt drag, som finns genom hela Bouts utveckling, är att en handling eller ett uttryck aldrig uttryckes genom hela kroppen, utan endast genom gester i händer och huvud (se »Nattvarden«, »Påskalammet« m. fl.). I detta ligger en »gotisk« reservation mot den van Eyckska durstämningen.

I koloriten möter man många v. Eyckska drag, man skulle vilja säga att dessa drag bilda kärnan, ty av dem beror vanligen bildernas komposition. De ge rumsligheten. Rumsbestämmande bilddelar, föremål med stora avstånd, slagskuggor äro gärna framställda i intermitterande komplementära och pointillistiska system. Men lokalfärgerna spela en roll som de aldrig gjort hos v. Eyck. I dem och i de bundna gesterna ligger väl lånet från Rogier. Men färgerna ha en lyskraft, som denne med säkerhet aldrig avsett och som gör att de få ett värde utöver sitt egenvärde som lokalfärger. Detta gäller allt mera, ju äldre konstnären blir.

Den plastiska formningen sker ej som hos v. Eyck genom plastisk ljusbildning, komplementärt, ej heller som hos Rogier genom brytning (undantag den beskrivna, starkt stämningsburna Pietan) utan genom modellering i närliggande färger, t. ex. gulgrönt till sammetsgrönt och vitgult, ljusröd terra till gulbrunt. Genom denna princip — om man så må säga en kontrastbildning av närliggande toner, gränsvärden — stegras färgernas intensitet, då däremot de tydliga stora kontrasterna verka en utjämning. Den förra är koloristernas princip, vi skola se den särskilt tydligt hos van der Goes, det senare harmonisternas. Ett av de allra vackraste exempel på vart man med det enklaste register kan komma enligt denna princip är Dirk Bouts mansporträt i Köln (Oppenheim), där de få färgerna lysa djupt som dunkla ädelstenar. Man märke t. ex. hur ljuskraften hos den gula reflexen i kragens skinnbräm uppstår genom den gradvis i en kort kadens från brunt till gult åstadkomna stegringen. Rent och lineärt avgränsat gult skulle där stått kallt och haft en annan verkan (jfr. den dämpade verkan hos Rogiers ovan beskrivna porträtt). I detta ansikte äro skuggorna bildade av ett varmt brunt, reflex-

erna äro kallt vitgula till citrongula, egenfärgen är en varm rödbrun ton.

Så tolkar den skiftande koloriten hos denne målare de båda

Hans Memling: Persiska sibyllan. Johanneshospitalet. Brügge

sidorna i hans temperament, den klare verklighetsmannen och iakttagaren samt den varmt mänsklige stämningsmålaren. Då ungdomens milda durstämning slår över i ålderns starka vemod blir koloriten tyngre och häftigare.

Den stilla vemodsstämning, som vilade över Rogiers korsnedtagning har i *Hugo van der Goes'* framställning av samma ämne (Wien) förbytts i ett ödesdramas patos. Dock är utgångspunkten för uttrycket i de båda bilderna detsamma, de äro nämligen bägge stämningsbilder, men stämningens intensitet är starkare i Goes' bild samt dessutom ej ren stämning utan blandad med handling. Centralgruppen i bilden, Kristus och de fem personerna närmast bakom honom, äro slutna till en handlande grupp. Under olika grader av klagan lägga de Kristi lekamen i svepningen. Maria Magdalena, som står längst bort, sträcker ut sina händer i en förtvivlad åtbörd, Johannes håller upp Maria, som vill falla ned över Kristus, och mannen bakom Maria räcker med en häftig gest en tårflaska åt den klagande kvinnan längst upp till vänster, som dymedelst och genom riktningen av sin kropp sättes i samband med de övriga sörjandes två parallela rader. Men denna handling har dock en episodisk karaktär och är blott ett moment, låt vara det behärskande, i bildens ödesstämning. Detta av två orsaker. Dels välver sig över scenen en blytung himmel, mot denna avtecknar sig det ensamma korset högt uppe på Golgata, där korpar flyga. Himmelens väldighet ökas av att den i vänstra bildkanten går ned nästan ända till tavlans mitt. Dels deltaga icke alla figurerna i handlingen omkring Kristus. Det har redan nämnts, att kvinnan längst uppe till vänster endast medelbart förbindes med denna handling, bredvid henne står en annan figur helt försjunken i sin gråt och vändande sig bort från gruppen, och längst nere närmast bildkanten sitta ytterligare två personer, av vilka mannen till höger väl med handen håller i en flik av svepningen, men i en yttersta flik och på ett så tafatt sätt, att han nog aldrig kommer att breda den över Kristi lekamen utan kommer att överlåta detta åt någon annan. Han vill försjunka i sig själv. Hans överkropp är vänd mot Kristus, men huvud och ben äro vända åt sidan framemot åskådaren. Ännu mer är detta förhållandet hos den vitklädda kvinnan till vänster. Hon sitter paralellt med bildytan men vänder bålen och huvudet utåt åskådaren, så att den sorg, som kommer fram i hennes ut ur tavlan riktade blickar, verkar direkt avsedd för åskådaren. Genom dessa bägge figurer kommer samma ömma stämning fram som i Rogiers tavla, skillnaden mellan dem och de bildens huvudstämning angivande figurerna visar tillika skillnaden i stämningens intensitet i de båda bilderna. Hugo van der Goes har ett mycket rikare register, de

flesta nyanser av sorgen äro där framställda, från den häftigt upprörda och klagande, den djupa, vid sitt föremål starkt fasthängande till det stilla vemodet. Det är därför å ena sidan ej överraskande att vi finna samma koloristiska princip rådande som hos

Hans Memling: Marten van Nieuwenhove, Johanneshospitalet. Brügge

Rogier, men å andra sidan finna den mera mångstämmig. Hos Rogier hade vi ett ackord av blått, rött, violett, brunt och karnationen, här finna vi rött, blått, brunt, gult och grönt. Men icke blott själva ackordet är rikare, utan också de olika tonerna i detsamma varieras. Det blå uppträder som ren kobolt i Marias mantel, som olika toner

av blågrått i himlen, som ännu mera gråbrutet blått i den bortre kvinnan, som svartblått med mycket ljusa reflexer i mannen ned till höger samt slutligen som vittblått i kvinnan nere till vänster. Ett stänk av blått finnes i Maria Magdalenas ärm. Det renaste blå finnes i den centrala Mariafiguren. Det röda finnes huvudsakligen i Johannes' mantel. Den viktigaste gröna färgen är den med brunt brutna marken, den starkaste är Magdalenas safirgröna klänning. I Kristi kropp äro skuggorna bildade av brunt och grönt, varigenom likkaraktären stegras. En koloristisk detalj som är starkt stämningsgivande är den starka brytningen av den gula manteln hos den översta högra kvinnan. I Johannes' mantel äger detta också i mindre grad rum. Genom att sålunda färgerna starkt brytas hos dessa övre figurer uppkommer en förbindelse med den dova stämningen i himlen av samma art som den hos Rogier omnämnda, men betydligt starkare och dessutom nyanserad. Man skulle om bilden i dess helhet i koloristiskt avseende kunna säga att övergången från handling till stämning klart uttryckes genom en övergång från system av klara färger till starkt brutna.

Inom sig bildar varje färg en koloristisk enhet med olika valörer framställda genom brytning med vitt och svart.

I förbigående sagt kan den rikt nyanserade karaktären hos bilden jämväl avläsas i veckbehandlingen. Som en sammanvävnad av i och för sig mycket starkt stämningsfärgade tongångar verkar denna bild.

Sammanfattande: Färgerna ha egenvärde, äro organiserade inom sig och äro stämningsbärande. Färgspelet är inom den givna karaktären rikt nyanserat, motsvarande de olika nyanserna av stämning ända till tillståndet närmast handling.

Det är tydligt att Rogiers ovannämnda kvinnoporträtt och *Hans Memlings* Persiska sibylla i Johanneshospitalet i Brügge äro besläktade med varandra icke blott i avseende på överensstämmelserna i bildschema, dräkt och gester utan också ifråga om det psykiska uttrycket. Bägge äro mer stämningsporträtt än verklighetsnära karaktärsskildringar. En närmare granskning skall emellertid ge vid handen att större skiljaktigheter finnas än man av den stora formala överensstämmelsen skulle tro. Det ligger t. ex. över sibyllans händer en helt annan karaktär än över Rogierporträttets. De förra äro icke blott fylligare, deras gest är också medveten. Det är medvetandet om gracen och elegansen både i själva händerna och i det sätt, varpå den vita linningen smyger sig tätt intill handryggen

Geertgen tot Sint Jans: Johannes Döparen. Kaiser Friedrichsmuseet. Berlin

nära knogarna. Samma prägel bär ansiktet. Huvuddoket faller friare, luftigare och elegantare. Stor erfarenhet och en smula skepticism präglar munnen, och ögonen blicka något trött framför sig. Det hela verkar som om en viss stämning medvetet vore anlagd av modellen, och detta intryck av arrangering förstärkes med stor tydlighet i dräkten. Det vita brämet, det röda bröststycket, det därpå hängande smycket emot den i övrigt svarta dräkten göra denna verkan. Försöket att med det vita och röda få en frontal verkan hos den i övrigt inåtvända snedvända figuren är anmärkningsvärt lyckat och skvallrar om en viss pose. Denna prägel av stark, men anlagd stämning genomföres i koloriten konsekvent. Principiellt sett begagnar sig Memling i stor utsträckning av det van Eyckska ljussystemet: samtliga i tavlans grundackord ingående färger ingå i varje delackord under en dominant. Dräktens röda, vita och svarta återgår i ansikte och dok som respektive rosa och grått, och i det underbaraste växelspel givas skuggorna i ansiktet med grå toner och reflexerna i doket med rosa toner. Men dock uppkommer icke den van Eyckska verklighetskaraktären utan ett mellanting mellan denna och Rogiers färgstämning. Detta beror antagligen till övervägande del på att de dominerande färgerna i dräkten äro egenfärger, men också därpå att även de växelverkande färgerna i ansikte och dok i själva verket ha harmonikaraktär men däremot icke ljuskaraktär. Hade den van Eyckska ljusbehandlingen kommet fullt rent fram i framställningen av ansiktet, skulle väl antagligen denna ha givit bilden ett annat psykiskt uttryck och brutit stämningen i dräkten. Mest materiell van Eyck-karaktär i trakten omkring huvudet ha de ljusaste reflexerna i doket.

Så representerar denna bild i psykiskt som i koloristiskt avseende en mellantyp mellan van Eyck och Rogier: det esteticistiska Brügge mot 1400-talets slut.

Ännu starkare kommer denna karaktär fram i porträttet av Marten van Nieuwenhove i Brügge. Den bedjande ställningen hos denne blodfulle tjugotreåring är en pose. Dessa ögon skåda hellre världens nöjen än heliga bilder och munnen ger hellre kyssar än mumlar fromma böner. Han beder i sin kammare, men fönstren stå öppna mot den vackra naturen utanför hans slott. Men han vet sin sociala religiösa plikt, och därför sitter hans skyddshelgon som glasmålning i ljusa och klara färger i fönstret bakom honom. Landskapet i bakgrunden är ett stämningslandskap med kolori-

stiska egenvärden (grönt, gröngult, blått utan förbindelse mellan tonerna enligt av Rogier angivet schema). Figur och innerrum äro däremot i stor utsträckning framställda i koloristisk växelverkan av violett, svart och gulbrunt, det svarta pälsbrämet har blå, den violetta tröjan gulbruna dagrar, rummets väggar äro så gott som uteslutande framställda genom växelverkan; brun grund får violett lasering. Karnationen framställes av varmt gult och kallt fylligt rosa. Naturens stämning tränger in i rummet genom de ljusgrönt lysande fönstren. Vi ha alltså här en med koloristiska medel framställd blandning av stämning och verklighet.

Geertgen tot sint Jans konst gör i många avseenden samma intryck som Jan van Eycks. Bägge vilja åstadkomma en stark verklighetsprägel. Denna består hos Geertgen huvudsakligen däri att figurerna nästan ännu starkare än vad fallet var hos Jan van Eyck göra intryck av att vara med landskapet samordnade delar. — Till jämförelse påpekas den starka dualism mellan figur och landskap som finnes hos t. ex. Memling och Rogier. Denna överensstämmelse mellan Jan och Geertgen — starkare hos dessa två än några andra av 1400-talets nederländare — motsvaras av paraleller i den koloristiska byggnaden: intermittens av ett givet ackords beståndsdelar, med iakttagande av bestämd färgdominans. I Geertgens Johannesbild i Berlin är detta ackord brunt, blått och gult, sparsamt finnes gyllne till rosa och grönt inströdda i de höstliga trädkronorna, resp. i reflexerna på Johannes' mantel. Han har inga plan i rummet, lika litet som Eyckarna, planen ha visserligen en viss särskiljande ton, men ej som lokalton utan som dominans i ett ackord. Karaktären är ej fullt så rik som hos van Eyck, väl beroende på ett ringare psykiskt register och på en starkare och mera oförmedlad kontrast mellan ljus och skugga genom ett fåtal och fast avgränsade plan — märk t. ex. ögonens »flata« prägel — och genom sammanhållna kroppar med gesterna uttryckta så att säga innanför kropparnas silhuetter. En viss saklig och profan prägel kan måhända häri finna sin formala motsvarighet. Geertgen har en utpräglad lust att framställa sina ämnen som genre (Die heilige Sippe).

Man vill gärna anse de drag, som utmärka Geertgens konst, vara de för holländskt måleri karaktäristika. Att skilja på nationellt och personligt hos denne konstnär är emellertid på grund av vår obekantskap med äldre holländskt måleri omöjligt. Dock kvarstår genom de följande århundradena som ett kännetecknande drag för

realistiskt holländskt, speciellt Haarlemskt måleri ända fram till dess toppunkt i Frans Hals det bestämda, sakliga och profana framställt med en begränsad kolorit, medan koloriten hos realisterna bland flamländarna — Jan van Eyck, Pieter Brueghel, Rubens — är yppigare eller kanske rättare delad i flere nyanser.

Den siste betydande 1400-nederländaren *Gerard Davids* kolorit är som hans form i övrigt lätt att karaktärisera. David var bland Brüggemålarna akademikern, som liksom samlade det slutande 1400-talets formförråd. Friedländer har påvisat sammanhang med både Jan van Eyck, Memling, Rogier och van der Goes. Den värdiga akademiska formen står honom bäst, i handlingsframställning — rättegångsscenerna — misslyckas han helt. Undantag är den majestätiska Bebådelsen, vars ämne ju emellertid mera är hänryckningens till stillhet bjudande stämning än dramats. Just den medvetet högtidliga gest, som präglar denna bild, är typisk för David. Det tunga och värdiga, det betänksamma, prakten, står honom bäst. I avseende på färgbehandlingen är han övervägande harmonist, men färgen betonar den stelhet och isolering av varje form, som han eftersträvar. Detta sker genom att ett fåtal samlade färger begagnas, vidare genom att starka kontraster eftersträvas genom sammanstämning av varmt mot kallt och slutligen genom en stark modulering av den enstaka färgen. David har i sina bilders huvudfigurer starkare valörkontraster, — vanligen framställda genom ren brytning — än någon av sina föregångare. Landskapet framställes med schematisk, men ej påträngande tydlig uppdelning i »grunder«; bakom denna princip ligger här som annorstädes strävan att åstadkomma rumsverkan genom färgkontrast av varmt och kallt.

Nästan v. Eycksk verkar Kaiser Friedrichsmuseets S. Franciskus (afb. nederst s. 165), skillnaden kommer huvudsakligen genom val av kontrast i figur och landskap, varigenom de snabba djupsprången uppstå. Annars är det en ljusomfluten figur stående i en landskapsmiljö, som vi se. Samma ljus flyter över hela bilden, men är ej åstadkommet genom en enkel färg utan genom intermittens. Mot den varmt gula nedre delen av himlen står en ljus grön terräng med komplementärt blå skuggor, den grå kyrkan får en antydan till gult i de belysta väggarna och violett i de skuggiga, på samma sätt är manteln med ljusets tillhjälp mycket plastiskt modellerad i kalla reflexer och övervägande varma skuggor (det varma i de belysta partierna är fernissa). Här är således i reflexerna en kontrast mot det

dominerande ljusflödet, och dock verkar manteln varm, tydligen genom kontrasten till det varma omkring den, särskilt huvud och händer, som äro ytterst varmt stämda.

Det sades, att David var de värdiga stämningarnas målare. Ligger skillnaden i stämningen mellan honom och Jan van Eyck häri, så vore *ett* medel till Davids framställning de starkare volymsprängen. Vågar man säga, aat denna ändrade organisation av djupet har en psykisk funktion eller är den endast en i tidsstilen ingående rent formal faktor, en »optiskt nämnare« för att tala med Wölfflin? Jag tror knappast det senare. Det ligger en allt för tydlig uttrycksverkan just i volymsprängen *som sådana,* ej blott i relation till samma faktorer i andra tavlor, för att man skulle kunna anse dem som blotta formala organisationer härrörande ur en »utveckling« med mål att allt trognare skildra verkligheten.

Härmed ha vi emellertid kommit utanför vårt ämne, som var att påvisa hurusom de skilda temperamenten inom en till tid och rum begränsad målarskola också uppvisa skilda förhållandesätt till färgernas värld.

Det skulle föra för långt här att undersöka om dessa förhållanden också äro giltiga lagar för en hel kultur eller rent av i och för sig. Jag vill bara här peka på det förhållandet, att de stora koloristerna i olika tider också ha lika temperament. Mer förenar rent mänskligt van der Goes, Grünewald och Greco med varandra än som binder dem med sina samtida landsmän, Jan van Eyck, Dürer och Velazquez.

GREGOR PAULSSON

KUNSTEN OG FOLKET

For at give Sandheden Æren: Det 19de Aarhundredes Kunstforstand og Kunstmæcenat gør en ynkelig Figur i Sammenligning med tidligere Slægtsleds. Mange Aarsager løber sammen i dette bedrøvelige Resultat.

Den franske Revolution aabner over hele Kontinentet et gabende Svælg mellem Fortid og Nutid, og Kunstens tidligere Beskyttere styrter ned i Svælget: de enevældige Fyrster, de store verdsligsindede Prælater, Adelen af ny og gammel Dato, Generalforpagterne. Tilsyneladende kommer der rig Erstatning herfor fra det talstærke og købedygtige Bourgeoisi, det nye Aarhundredes sande Herskermagt. Men dette Bourgeoisi er paa Forhaand kunstnerisk ukultiveret og som Følge heraf overmaade selvsikkert; først gennem flere Slægtsleds Opdragelse naar enkelte af dets Spidser op til sand Kunstkærlighed og Kunstforstand. Herved maa endvidere bemærkes, at Kunstudøvelsen bliver mere ekstensiv end i noget tidligere Aarhundrede; nye Nationer inddrages i Kunstlivet. Saaledes i Virkeligheden de nordiske Lande, Rusland og Polen trods tidligere smukke Anslag, saaledes i Virkeligheden Tyskland og Østrig, hvor den bildende Kunst havde ligget brak i Aarhundreder, ja i Grunden ogsaa Italien, hvor det gamle Kunstliv efter en lang Stagnation endelig ganske udslukkedes ved Venedigs Undergang, Spanien efter Goyas Død, saaledes at ogsaa i disse Lande det 19de Aarhundredes Kunstudfoldelse er famlende Nybegyndelse.

Men ogsaa paa Kunstudøvelsens Side maa nævnes visse Forhold, egnede til at uddybe Kløften mellem Kunstnerne og deres Publikum. Tendenser rettede mod Lavsvæsenets Ophævelse havde allerede forud gjort sig gældende paa Kunstens Omraade og fremtræder nu med forøget Styrke. Opfattelsen af Kunstneren som en Haandværker, der gennemgaar en teknisk Opdragelse fra Lærling og Svend til Mesterskab, svinder til Fordel for Billedet af Kunstakademiets fornemme Adept, der, naar han har gennemgaaet denne

Højskole, staar ligesom Poeten højt hævet over den gemene Hob. Maleren maler gennemgaaende ikke længere efter Bestilling eller i sin Mæcens Tjeneste; han skaber sine Værker tilsyneladende uafhængigt, efter eget Tykke, men arbejder i Virkeligheden for det anonyme Publikum, af hvis Købelyst hans Eksistens afhænger, ligesom Industrien i Modsætning til den gamle Haandværker arbejder for det anonyme Marked. Dette er for Kunstnerne de aarlige Kunstudstillinger, der bliver faste Institutioner i næsten samtlige civiliserede Lande.

Endelig faar den kunstneriske Revolution, der knytter sig til I. L. Davids Navn, just i Belysning af det alt fremhævede, større Evne til at sætte Skel end maaske nogen anden Nyorientering i Kunstens Historie. Ikke Retningens klassisk-heroiske Emner, dens stolte romerske Attituder. Men derimod Bruddet, der synes absolut, paa Farvegivningens Omraade, Dyrkelsen af den rene Lokalfarve i Stedet for Tonerne, Clair obscuret, Valeur'erne. Berettiget som denne Reaktion var mod det 18de Aarhundredes sidste forløjede Udløbere, og herlige som nogle af de Værker er, som skabtes i dens Himmeltegn, f. Eks. Davids egne senere Portrætbilleder, er det let at se, hvilken Støtte den kunde yde en rent filistrøs Opfattelse af Kunstens Opgave. Det kunde man da se, hvad det skulde være, der fik man reelle holdne Varer for sine Penge. Endvidere fremkaldte den ensidige Reaktion mod den virtuosmæssige blotte Kunnen i Kunsten en vis Tro paa, at det ikke var saa overmaade vigtigt, om man kunde male, naar der blot var Poesi, Sædelighed, en smuk religiøs Følelse til Stede. Tyskland byder vel de græsseligste Prøver herpaa, f. Eks. »Digterværelserne« paa Slottet i Weimar, men man behøver ikke at gaa til Fru Ingemanns eller den gamle Dronning Louises Malerier for ogsaa andetsteds at finde typiske Tilfælde.

Forsøger man nu et Overblik over, hvad den nye Stormagt, Bourgeoisiet kræver af Kunsten, bliver Portrætet vel det første og væsentligste, Portræter af sig selv og sine nærmeste, helst i en muligst tækkelig og behagelig Habitus, men tillige saaledes at man kan se, at Møblerne er af ægte Mahogni, Shawlet et ægte Kaschmir's, Ordenstegnene i de rigtige Farver og Størrelser. — Dernæst Billeder af de Egne, hvor Hr. Perrichon har rejst, pittoreske Landskaber fra Rhinen, Schweiz eller Italien. Eller ogsaa Ens egne Vinduer, Landsteder eller Vinterhjem, de Skibe man er Rheder for, Ens Yndlingsdyr

og — Fugle. Endelig, da Udviklingen kræver nye Bygninger, Raadhuse, Rigsdagsbygninger, Museer, Hovedbanegaarde og nogle Kirker, Billedværker i den kendte historiske Stil. Dette er en beklagelig Nødvendighed; langt mere ynder man det historiske Genrebillede som Genrebilledet overhovedet, helst med en morsomt fortalt eller en rørende Historie som rigtigt Indhold.

Alt saadant havde været malet før, navnlig i det 17de Aarhundredes Holland; men Forskellen fra da til nu var den, at Interessen for Stoffet skyder Interessen for Kunstværdien til Side. Om en Kunstnersjæl havde givet sig et flammende Udbrud, om Kunstneren har ofret sit Hjærteblod i det malede Lærred, det var for dette Slægtled en ligegyldig Sag.

Dette er selvfølgelig et Vrængbillede, indeholder ikke den fulde Sandhed. Men naar vi navnlig ogsaa i vort eget Fædreland tør pege paa en Kunstudvikling, der har frembragt Værker, der vel ikke er jævnbyrdige med det bedste af Fortidens Kunst, men alligevel med Sikkerhed kan siges at høre til Kunstens blivende Værdier, naar endvidere Forholdet mellem Kunstneren og hans Publikum har været et lykkeligere, mere forstaaende end i adskillige langt større og rigere Lande, saa skyldes dette ikke mindst, at vi i Danmark heldigvis har besiddet en fortsat Kæde af Mænd, der har ejet Evnen til at formidle mellem de modstaaende Magter, til at hævde Kunstens evige Idealer paa en saadan Maade, at de har fundet Forstaaelse hos de bedste i de skiftende Slægtled, og derved løftet det kunstneriske Niveau højere end man kunde ventet det efter Landets Lidenhed og ringe kunstneriske Fortid. Høyen, Julius Lange og Karl Madsen — de senere lades her uomtalt — danner en Kæde af gode Herskere i Kunstforskningens Rige, at sammenligne med Rækken af de gode Kejsere i Romerrigets Guldalder. De har hersket som Tyranner. Imod dem alle er Beskyldningerne for Partiskhed og Klikevæsen været rettede — af alle dem, de udviste som uværdige af Kunstens Rige. Men en samvittighedsfuld Prøvelse vil godtgøre, at knapt en eneste af dem, de vragede, blev vraget med Urette, og meget faa af dem de priste som Kunstens sande Sønner, har vist sig uværdige til deres Ros. Man gøre Prøven selv. Der dukker jo stadig Værker op af de fordømte; de forekommer paa Nutidens Kunstauktioner, opnaar endog anseelige Priser, naar de er overtrukne med det tilbørlige Lag Snavs, alias og mere dannet Patina — Raadsig og Monies og Kiær-

schou e tutti quanti — for ikke at nævne de ganske ringe. Sjælden eller aldrig behøver man at indrømme, at hine Mænd har dømt forkert. De har altid haft Ret, de har desværre ikke altid faaet Ret.

Hver af disse ukronede Herskere besidder sin særegne stærkt udprægede Individualitet. *Høyen* havde paa en Maade den taknemmeligste Opgave, han var Nybyggeren herhjemme; forud for ham ligger der intet, han har skabt den danske Kunstforskning, grundlagt Kunsthistorien i Danmark. Hans veltalende Foredrag samlede Datidens dannede Mænd og Kvinder om hans Talerstol; hans stærke Fremhæven af Kunstens nationale Betydning faldt i Traad med Tidens bærende Ideer; det var Treaarskrigens og Folkerejsningens Tidsalder. Gennemlæser man hans Udsigter over Charlottenborgudstillingerne forbavses man ikke mindre over hans milde nænsomme Domme end over hans dybe Kunstindsigt; hans Blik er aabent for Fortrin selv hos dem, der ikke er ham sympatiske; med Undtagelse af Lorentz Frølich og maaske Jerichau har han ikke undervurderet noget, der fortjente Anerkendelse. Hans Foredrag over Fortidskunst aabnede et ganske ukyndigt Publikums Øjne for de store Mesterværker, skabte Respekt for en væsentlig Side af Menneskeaandens Udfoldelse, satte Maal og Skel ogsaa for Samtidens Kunst. Om den Kunst, der øvedes udenfor Danmark, kan hans Domme være mærkelig skæve og uforstaaende. Det berører tragikomisk, at han hæver Delaroche, Horace Vernet, Meissonnier paa Delacroix' Bekostning; Fontainebleauskolens Kunstnere eksisterer ikke for ham uden gennem en haanende Omtale af Diaz' Skovinteriører. Men det gælder her som overalt, ingen kan springe over sin egen Skygge.

Julius Lange er den store Kunstlærde, den klassisk og filosofisk højt dannede Forsker; hans Navn er knyttet til Opdagelsen af betydningsfulde Love for Kunstens Genesis, det har som saadant europæisk Ry. Ogsaa hans rolige, sindige, formskønne Foredrag har været sund og god Kost for hans Tilhørere som Høyens for sine. Han er Høyens naturlige Arvtager og Efterfølger. Hans umiddelbare Blik for det nye, endnu ikke klassificerede Kunstværk var ikke stærkt udviklet. Han kunde være underlig usikker overfor nye Fænomener, Østasiens Kunst, som den moderne franske, ja endog overfor hans eget Lands. Men han havde den redeligste Vilje til at finde det ægte, gjorde utvivlsom Gavn ved at gøre Modstand mod det, der kun var nymodens uden indre Gehalt; og-

saa han har sin store Andel i at holde Niveauet for Kunstopfattelsen oppe paa en respektabel Højde. Hans berømte Teori om Kunstværdien som beroende paa den indre Værdi, Objektet havde haft for Kunstneren selv, kan være rigtig eller gal; den var vel egnet til at hævde Kravet om det ægte og lødige i Modsætning til »die Mache«.

Karl Madsen er af en helt anden Type. Han er oprindelig udøvende Kunstner og ikke blandt de ringeste; han er ad denne Vej, der ikke er nogen Omvej, kommet ind i Kunstforskningen. En Bog som Fromentins: Les maîtres d'autrefois har vel oprindelig været hans Forfatterideal. Han er først og fremmest den, der skuer, ser med sine egne klare og skarpe Øjne, som med en næsten usvigelig Sikkerhed skelner Klinten fra Hveden, genkender den enkelte Kunstners Haand ikke ved politimæssige Signaturer som Morelli, men ved et hartad synsk Blik for Frembringelsens inderste Sjæl og Kildespring. Som andetsteds sagt: Han finder et lille Marmorhoved hos en københavnsk Antikvitetshandler. Det udgives for en Antik. Han ser med ét Blik, at det er et middelalderligt toskansk Billedværk. Han ser, at det er gjort af Giovanni Pisano. Han gætter og gætter med Rette, at det hører til den sønderbrudte Prædikestol, der stod i Pisas Domkirke. Alt dette, uagtet italiensk Skulptur ingenlunde er hans Speciale, alt dette inden han nogensinde havde sat sin Fod paa Italiens Grund. Han genfinder et smukt Billede af Cuyp gennem en falsk saakaldt Oudrysk Overmaling, erkender en herlig Jacob Ruysdael gennem Snavs og græsselige Tilmalinger, opdager hvert andet Aar en ægte Rembrandt i vore gamle Slottes Pulterkamre. Han er Kenderen, Stifinderen som en Coopersk Mohikaner.

Han kan holde dejlige Foredrag; hvorvel han kun har udgivet faa egenlige Bøger, er Listen over hans literære Arbejder rig og mangfoldig, hans Flid uden Grænser. Han var vor første Kender af Japans Kunst; han elsker og samler paa de skønneste Bøger; intet Omraade i Kunstens Rige er ham fremmed. Og alligevel bliver hans Effekt for saa vidt ringere end hans store Forgængere som den gaar mere i Dybden end i Bredden. Han har ikke samlet tætfylkede Skarer om et Kateder. Hans journalistiske Gerning tilhører en snart svunden Tid. Men hvad den enkelte skylder ham, hvad særlig hans samtidige Venner blandt Kunstnerne skylder ham, er ikke til at maale, og derigennem har han, om end ad indirekte Vej,

virket mere end maaske nogen anden til at holde Idealerne i Ære. Af dem, han med Kerubens Flammesværd har holdt ude af Kunstens Rige — og af Galleriet, har han hørt mange onde Ord, maattet døje megen giftig Bagsnak; det anfægter ham ikke; han taber aldrig Ligevægten, lader sig aldrig henrive til uoverlagte Skridt.

»Han kunde have udrettet mere, om han havde søgt en Lærerplads.« Maaske, men vi maa ikke glemme, at der i Kunsttemplets Gudsdyrkelse er Plads for mange Slags Gaver. Det er en Ulykke i et lille Land, at man kræver alt muligt af den enkelte, alt det, som i de store Lande kan fordeles paa Snese af Hænder. »Han har taget fejl, han har været uretfærdig.« Aldrig med Forsæt. Og for dansk Kunsts Vedkommende næppe paa noget betydende Punkt. Maaske hans fuldt forstaaende Sympati for den franske Kunst ender med Impressionismen; Emil Hannovers medfølende Forstaaelse er maaske smidigere, ogsaa overfor de senere Udviklingstrin. Men det gælder for enhver kraftig Individualitet, at enhver Begrebsbestemmelse er en Afgrænsning.

Lykkeligvis ender Historien heller ikke her; ved det 20de Aarhundredes Begyndelse ejer Danmark en snart talrig Skare af yngre samvittighedsfulde og begavede Kunstforskere. Men naar vor Kunstudvikling er kommet saa taalelig uskadt over det vanskelige nittende Aarhundrede, skyldes dette fornemmelig de tre ovennævnte Mænd, af hvilke vi er saa lykkelige endnu at have Karl Madsen lyslevende og i fuld Virkekraft i vor Midte.

GUSTAV PHILIPSEN

El Greco: Orgaz' begrafning. Öfre delen. Toledo

EL GRECOS STIL

»Långa och oproportionerliga figurer med utmärglade ansikten och sorgset uttryck, med dräkter draperade utan all ordning och stundom utan hvarje likhet med en vanlig dräkt; oharmoniska färger, frånvaro af hvarje luftperspektiv, moln som skynken, en hopplös förvirring i alla plan, se där de bestämmande elementen i El Grecos religiösa kompositioner.« Så citerar den spanske Greco-forskaren Cossio en af sina landsmän, en konstlärd af äldre skola, Don Pedro de Madrazo. Frånräknadt det nedsättande i själfva värdeomdömena är denna beskrifning alldeles riktig och passar fullständigt in på öfre delen av El Grecos storverk »Grefve Orgaz' begrafning« i kyrkan S. Thomé i Toledo — det undre partiet af den berömda målningen med de ypperliga porträtten af präster och hidalgos grupperade kring de både helgonen, som lägga den fromme riddersmannen i grafven, företer den mera behärskade karaktär, hvilken kännetecknar mästarens porträtt i det hela. Det är El Grecos *stil* Madrazo i knappa ord angifvit och icke blott som

El Greco: Uppståndelsen. Prado. Madrid

han själf trodde hans defekter och vanarter. Ingen som ägnat något intresse åt den sällsamme Toledomålarens konst kan tvivla på att alla dessa negativt karaktäriserande drag äro alstrade af en stark konstnärlig vilja och att de sinsemellan äga ett organiskt sammanhang. Af hvilka element har denna stil uppstått, hur förhåller den sig till de samtida konstriktningarne, hur hänger den inom sig samman?

El Grecos konstnärliga premisser — frånsedt den kanske viktigaste — hans börd inom det byzantinska kulturområdet, äro som vi veta Rom och Venedig. Hvad man år 1570, då den unge kandioten vistades i den eviga staden, först och sist beundrade af dess konst var Michelangelos verk i Sixtinska kapellet, och det är tydligt nog, att El Greco tagit med sig varaktiga intryck från denna gigantiska formvärld, ehuru det ej är lätt att fastslå hvad han fått direkt och hvad han tillägnat sig via Tizian och Tintoretto. Antagligen är det i Rom och omedelbart inför originalet som El Greco gripits af Laocoongruppen. Denna går igen långt senare i hans verk, dels såsom ämne för en märkvärdig målning, dels såsom rent formmotiv i Uppståndelsebilden i Prado, krigsknekten til vänster om Kristi fötter. En jämförelse med den klassiska gruppens midtfigur och den ifrågavarande gestalten belyser den fullkomligt olika uppfattningen af formen. El Grecos krigsknekt är alldeles blottad på den mäktiga muskelkraft, som gjorde Laocoon så lärorik för renaissansens och barockens konstadepter. Det är bara rörelsen i figuren han tagit upp, men med den viktiga förändringen, att kontraposton undertryckts, och att gestalten genomlöpes liksom av en ilning från hälen och upp i fingerspetsarne. Hvad Greco behöfver och önskar hos sina gestalter är endast uttrycksfunktionen, innervationen, rytmen — icke massan, muskelkraften, formen i och för sig. Denna uppfattning når han dock först sedan han hunnit fram till sin fulla konstnärliga egenart. I hans tidigaste uppståndelsebild i Santo Domingo el Antiguo möta vi en Kristus som är nästan ett oförändradt lån från Tizian, följaktligen med fylliga högrenässansformer och kontraposto.

I den nyssnämnda Resurrecionen i Prado se vi den Uppståndne sväfva mot höjden i en ställning, som tydligen år härledd ur den Tizianska figurens motiv. Men nu är det italienska draget aflägsnadt. Till att börja med har den kraftfulla kroppen tänjts ut till en asketisk spenslighet, — från sju hufvudlängder till tio. Detta

utdragande af kroppslängden är visserligen ett allmänt tidsdrag mot slutet af 1500 talet, men hos El Greco har det sin särskilda innebörd, att befria gestalten från det materiellas tyngd. Rörelsen har också förlorat sin sakliga energi, den högra armen är icke längre tecknad med förkortning såsom en plastisk form utan ligger i ett plan, paralellt med bildytan. Kristus synes sväfva lodrätt uppåt, oberoende af all tyngd.

De andra figurernas åtbörder ha ingen annan motivering än att väcka detta rörelseintryck. Männen med de uppsträckta armarna lyfta liksom på ett osynligt sätt Kristus på sina handflator, den kullstörtade stöter honom uppåt med sina ben. I Santo Domingo el Antiguo hade figurernas rörelser ännu liksom i italiensk cinquecentokonst en rymdskapande verkan ellar syftade i alla fall traditionsenligt konventionellt till en sådan — denne kroppslige Kristus behöfver ett konstruerbart rum att röra sig i. I Pradotaflan sakna vi hvarje rumsförnimmelse i vanlig bemärkelse, de perspektiviska konsekvenserna af figurernes ställningar äro med avsikt icke dragna, där finnes i bilden intet plastiskt framför och bakom — till frågan om det måleriska rumsintrycket skola vi senare komma. Vi gå från dessa uppståndelsebilder tillbaka till »Grefve Orgaz' begrafning«. Som representant för dess figurstil ägnar sig den nakne Johannes Döparen till höger nedanför Kristus, mera ett rytmiskt uttryck än en kropp. Formschemat hade bort betinga en perspektivisk teckning med starka förkortningar, men i stället är gestalten återgifven med alla extremiteterna i ett plan, paralellt med bildytan. J. F. Willumsen har i sin intressanta uppsats om El Greco i Nordisk Tidskrift 1914 framhållit detta drag såsom en byzantinsk kvarlefva i några af mästarens ungdomsarbeten. Vi möta det äfven i de stora mästerverken och i dessa utbildadt till ett principiellt stilement. Hvad beträffar rumsförhållandena i »Orgaz' begrafning« är det ju påfallande, att lokalen för tilldragelsen icke på ringaste vis blifvit antydd. Och dock var denna så fixerad som blott kunde tänkas — just samma fläck i kyrkan Santo Thomé, öfver hvilken taflan är uppsatt. Det hade bort ligga i sakens natur att ge en mer eller mindre trogen bild af Santo Thomés inre. Men nej, El Greco unnar oss ej ens att se golfvet, på hvilket begrafningsföljet står, och öfver de närvarandes hufvuden skönjes ej ens skymten av arkitektur, endast en mörk, vibrerande rymd, som med ens höljs af skyar, underliga kulisser i en himmelsk teater. Om oklarheten och den bristande rumsverkan i det nedre,

jordiska partiet af taflan skulle kunna förklaras såsom en ofullkomlighet, är anordningen av de himmelska regionerna tydligen av målaren avsedd. Iakttag storleksförhållandena mellan Kristus, Maria och Johannes Döparen, mellan Johannes och de heliga männen vid hans sida, mellan Petrus och helgongruppen under honom till vänster — en oupphörlig växling mellan väldighet och litenhet, mellan nära och fjärran, som utesluter hvarje tanke på perspektiv, distans och realitet. Effekten är öfversinnlig som när man hör en kyrklig musik med tongångar, hvilka än dö hän i en hviskning än ljuda med hela styrkan av mäktiga, mörkfärgade basstämmor.

Gestalternas teckning och komposition ger i El Grecos bilder icke intrycket av kroppslighet och verkligt rum. Ljusbehandlingen gör häller intet för att afhjälpa detta förhållande. Åter kunna vi jämföra Uppståndelsen i Santo Domingo el Antiguo med den i Prado. Uppfattningen av belysningsproblemet i den förra är analog med Tintorettos: figurerna röra sig i mörkret, plötsligt nås de av trefvande ljusstrålar som träffa än en bit av pannan, än en arm, än ett stycke af vaden. Ljuset lyder endast sina egna nycker och korsar formsystemet på ett sätt som gör detta rikt och lefvande. I Pradobilden finna vi ej längre detta dubbla spel, ljuset följer formerna, flyter liksom utefter dem, oroligt och hvirflande som en bäck öfver en ojämn botten och ständigt ledsagadt av paralella skuggor. Ljuset och skuggan dela figurerna mellan sig och låta dem synes ännu längre, ännu mera immateriella. Kristusfiguren lyser helare och jämnare än de andra — den lyfter sig som en ensam låga ur ett kolnande bål. Den får sin ljusstyrka stegrad genom den mörka rand, som omger den, enligt Willumsens slående observation ett byzantinsk tekniskt grepp, hvilket El Greco emellertid utnyttjat till oanade möjligheter. I »Orgaz' begrafning« framträder detta drag med utomordentlig intensitet i Johannes Döparens figur, hvilken tack vare randkontrasten blir av en optiskt bländande verkan. El Grecos helgon få liksom en negativ aureola kring sig. Stundom låter emellertid konstnären en mörk hjässa eller en svart kåpa omgifvas av ett ljust strålsken, som ger bilden prägeln av uppenbarelse ur en annan värld.

Detta intryck är öfverhufvud det El Greco syftar till med sin stil. I en inskrift på den utsikt af Toledo, som förvaras i Grecomuseet, har mästaren talat om »cuerpos celestiales« för att försvara vissa friheter, hvilka han tagit sig gent emot den exakta verkligheten.

Hur pass mycken vikt man nu får tillmäta uttrycket såsom konstnärlig programförklaring, med dessa ord »cuerpos celestiales«,

El Greco: Mannen med värjan. Prado. Madrid

himmelska kroppar, har mästaren gifvit definitionen på sin konst sådan den faktiskt är. Kroppsligheten är upphäfd, figurerna äro endast uttryck, rummet existerar icke, det är omdanadt i en rymd utan afstånd och gränser, ljuset lyser ej på gestalterna men utstrålar från dem och är till genom dem.

I sammanhang med denna El Grecos immateriella stil ha vi att se också hans färg, så helt motsatt den venetianska koloritens milda samklang af varma toner. Detta dristiga uppdrifvande av färgstyrkan genom komplementära verkningar: vinrödt och smaragdgrönt, tegelrödt och blågrått, citrongult och blått o. s. v. framkallar en verkan av »det intet öga sedt«, av praktfull och gripande vision. Och av det fria och breda pänseldraget som mästaren lånat från Tizians åldersstil gör han en upprörd och sublim personlig skrift, med hvilken han danar helt nya dynamiska värden och bygger en konstnärlig tillvaro, utanför gränserna af vår vanliga erfarenhet.

I denna radikala förnyelse, detta principiella brott mot den illusion som renässans och barock alltid räknade såsom ett artistiskt mål, om också ej det yttersta och enda, ligger orsaken till El Grecos trollmakt öfver anhängarne av en ny målarkonst.

Granska vi den Grecoska stilen ur rent genetisk synpunkt är det påtagligt å ena sidan, att vissa av dess egenheter ha sin grund i byzantinska traditioner: ytaktigheten hos figurerna, det oillusionistiska i rymdverkan, de mörka ränderna kring figurerna, de komplementära färgsammanställningarna, å den andra, att dessa egenheter från att ha varit mera fördolda i de tidigare arbetena desto starkare framträda i de senare, visserligen förenade med ett mästerligt användande av tekniska lärdomar, som inhämtats i Italien och tack vare hvilka El Greco lyft upp sin ärfda byzantinism till en högre betydenhet och styrka i uttrycket. Förloppet är naturligt och följdriktigt. Denna förnekelse av ras och tradition är lätt att förstå hos den som går i lära och vill tillägna sig en främmande kultur. När El Greco hunnit tillräcklig mognad, stöter hans väsen ifrån sig det av den venetianska konsten som var den mest främmande — det världsliga verklighetssinnet, det virtuosa och illusionsväckande, och i stället vakna de inneboende instinkterna och de nedärfda konstvanorna till medvetet lif. Miljön gjorde sitt. I Toledo mötte El Greco en kristen orient, hvars världsfrånvärda fromhet torde förefallit honom förtroligt hemlik. Det är Toledo som förvandlar honom från lärjunge till mästare och utlöser hans egenart.

I porträttet lefva väl de venetianska intrycken kvar mera direkt. Men El Grecos anda är därför icke mindre stark i dessa präster och hidalgos, som alla synas stå inför Guds ansikte. Hur individuelt lefvande de framträda, och hur mycket deras senfödda efterkommande i det nutida Toledo synas bestyrka porträttlikheten genom

en märkvärdig öfverensstämmelse i dragen med de trehundreåriga konterfejen — det ligger dock något overkligt och vålnadslikt öfver dem där de blicka emot oss med de bleka ansiktena mot den mörka bakgrunden. Mannen med värjan kan gälla som representant för dem alla. Ett långsmalt ädelt hufvud med bländhvit pipkrage kring det svarta skägget, en hand med spetsmanchett och utspärrade tunna fingrar, hvilande mot hjärtat, ett förgylldt konstsmidt värjfäste. Hufvudet, handen, värjan lysa mot oss ur dunklet med ett dämpadt ljus liksom fosforescerande. Vi ana blott gestalten, till hvilken hufvudet och handen höra, vi se icke hur vapnet hålles. Det är icke ett porträt som andra, ett ansikte som vi kunna tänka oss le, en hand som vi kunna tänka oss att trycka, men ett väsen ur en annan värld, »un cuerpo celestial«.

AXEL L. ROMDAHL

El Greco. Orgaz' begrafning. Nedre delen. Toledo

NOGLE BEMÆRKNINGER OM DEN BLAA FARVE I MALERKUNSTEN

I Spektrets straalende Farveglorie er det rene blaa den eneste kolde Farve, rødt og gult de varme, endog saaledes, at den ene af disse kan betragtes som Intensiteten af den anden; de er Ildens Farver, og de grønne og violette Nuancer danner paa begge Sider Overgangen mellem de kolde og de varme Farver som Ildskærets eller den op- og nedgaaende Sols Indvirkning paa Luften. Men Luftens Farve er blaa, straalende lysblaa midt paa Dagen naar Solen skinner — mørkere blaa naar Maanen om Natten har indtaget Solens Plads paa Himmelhvælvet, — sortblaa naar Maanen er gaaet ned under Horisonten — blaagraa og tung naar Himlen hænger knugende over os de korte Vinterdage. Og selv om Himlen kan straale for vort Øje i alle Spekterets Farver, siger vi dog, at Himlen er blaa, blaa ovenover Skyerne ind mod Evighedens Dybder. Al dens Farveherlighed kommer fra Solens mægtige glødende Lyskilde, ja, endogsaa den blaa Farve selv, thi Farve eksisterer kun i Lyset, og de kolde saavel som de varme Farver er skabte af Lyset fra den samme Kilde, Solen.

Luften, som saa inderligt omslutter hele den Verden, vi er i Stand til at opfatte, gør sig naturligvis stærkt gældende for vort Syn paa vore Omgivelser; den lægger fine blaa Toner over hele det Billede, vort Øje opfatter, og skiller Planerne ud fra hinanden, saa de kommer paa rette Plads. Det rigtigt fjerne som langt bortliggende Bjerge maler den helt blaa. Dette forstaar Maleren mere end andre Mennesker, da det er et af hans vigtigste Midler til at opnaa Afstandsvirkning i Billedet. Og deraf følger, at den blaa Farve er med til at skabe hver eneste Tone eller Farve, der eksisterer i et Maleri, lige saavel som man ikke kan se noget uden gennem den blaa Atmosphære, hvori vi lever.

Mennesket har vænnet sig til at se det fjerne farvet blaat af det mellemliggende blaa Luftlag, derfor sidder den Følelse i os, at hvad der er blaat synes at være fjernere, mere tilbagetrukket, end hvad

der f. Eks. er rødt eller gult. Alene et Navn som Ultramarin tyder herpaa, men selv et Værelse, der er malet lyst blaat, forekommer os større end et, der er rødt, selv om Maalene paa Vægfladerne er de samme. Man siger, at i det franske Flag skal den blaa Stribe være 30 %, den hvide 33 % og den røde 37 %, for at alle Striberne skal virke lige store, hvad der ogsaa er et Eksempel paa, at den blaa virker større, mere udvidende, end andre Farver.

Denne Følelse af Fjernhed, som man har overfor den blaa Farve, kæder sig sammen med mange andre Forestillinger; det fjerne gaar videre end til det yderste Hav, det naar helt ind i Evigheden, og man tænker da vel mest paa den evige Salighed. Gudfader, Christus og Guds Moder bærer som oftest den blaa Kappe. Englevinger og Kerubernes Vinger, St. Andreas Kors og St. Andreas Port i det himmelske Jerusalem er blaa. I Kunsten er der vel endnu meget, der har faaet den skønne Farve, men almindeligvis kun det, som er værdig at bære den. Hvor man har anvendt blaat ved Begravelser, har man sikkert ogsaa tænkt mere paa Salighedslivet efter Døden end paa denne selv. I selve Biblen forekommer der ingen Steder Betegnelsen blaa; den hører oprindelig heller ikke med til de liturgiske Farver. Først langt op i Tiderne benyttes den ved Fester, der fejres med Henblik paa Saligheden, Himlen eller Englene. Fra gammel Tid har da ogsaa en smuk ren blaa Farve været eftertragtet, men formodentlig ogsaa vanskelig at faa i sin reneste Herlighed. Udtryk som »de Bolstre blaa« eller »hin Kappe saa blaa« tyder paa Farvens Sjældenhed og Pragt. Men Blaat har mange Nuancer, og lige saa sjælden, som den helt rene Ultramarin var, lige saa almindelig var de mange Afskygninger af den.

I Latinen har man en Mængde Navne paa disse blaa Farver: cæruleus eller cærulus betyder lys blaa, himmelblaa, cæfius, blaat som Øjnene, glaucus, grønblaa som Søen, purpureus eller hyacintinus, mørkblaa, lividus sortblaa som Slag eller Stød, luridus ogsaa lividus blaa af Frost, ferrugineus eller violaceus som Jern eller Staal, fuscus eller infuscatus som anløbne Spænder, fumus eller fraus som Dunst eller Taage, men derimod har man ikke som i de fleste andre Sprog en fælles Betegnelse for Blaat. Ogsaa Nutidens Begreb om den blaa Farve er meget vidt spændende, og teoretisk set har man ogsaa en uendelig Mængde af Nuancer. Alene af uorganiske Malerfarver indeholder Mierzinsky's »Die Farbenfabrikation« Opskrifter paa næsten hundrede forskellige blaa Præparater. Og selv

om disse nu og da kan være hinanden meget lig i kemisk Henseende, saa betegner de dog Stoffer, der er indvundne paa en ganske bestemt Maade, hvad der kan have en stor Betydning, da de til Fabrikationen anvendte Stoffer ofte kan være til Stede i det færdige Pigment som Urenheder (Svovl) og der gøre megen Skade. Foruden de uorganiske Farver findes der en stor Rigdom af organiske, som Uddrag af Plantestoffer eller andre Præparater, navnlig Tjærefarverne.

Man skulde synes, at Malerne havde blaa Farver nok at vælge mellem, og dog er der kun ganske faa, der kommer i Betragtning, naar Talen er om Farver i Malerkunsten. I Haandværket, hvor Holdbarhedskravet er beregnet paa langt kortere Sigt, og hvor Farvernes Pris spiller en større Rolle, er Forholdet væsentlig anderledes, hvad der ogsaa gælder i Farverier, Trykkerier og den øvrige Industri. Hvor Kulturen trænger frem, synes det, som om man begynder med sort, rødt og gult, Farver, primitive Mennesker har let Adgang til og kan samle op af Jorden som Ockerfarver og anvende brændte eller ubrændte, endvidere Soden fra Baalet sammenrørt med et let tilgængeligt Bindemiddel som Mælk, Honning, Voks, Kalk eller Æg. Disse Farver har jo kunnet give en ret righoldig Palet, saa man kan tænke sig, at der er hengaaet lang Tid, før man naaede frem til at forøge Farveskalaen. Selv om den blaa Farve er overordentlig gammelkendt, synes det dog, som om den og dens Blandinger, for hvert enkelt Kulturcentrums Vedkommende, er den sidste, der tages i Brug, da Fremstillingen af næsten alle blaa Farver i sig selv fordrer en hel Del Kultur.

Om organiske blaa Farvers Ælde er det meget svært at udtale sig, da de næsten alle forholdsvis hurtig taber eller ændrer deres Farve; men der er Grund til at tro, at de fremkommer som Forløbere for de mere holdbare uorganiske, da deres Fremstillingsmaade almindeligvis er enklere. Jeg har ikke kunnet skaffe Oplysning om, hvad »Tzimarisme« er, men jeg formoder, at det er en Plante, og at Farven saaledes er organisk og i Slægt med nedennævnte. Malerbogen fra Athos fortæller, at Azur fremstilles af Tzimarisme, der koges med Egeaske. Theophilus Presbytter omtaler Blaat som Uddrag af friske Vedbendskud (folium). I. C. F. A. Hochheimer's »Farbenlehre 1797« melder om blaa Farve, fremstillet af Skovbingelurt (mercurialis perennus). Disse saavel som Indigo har den Egenskab at kunne slaa over i rødt, violet eller brunt under Fremstillingen, men kun det blaa Pigment er anvendeligt til Farve. Man udvinder

eller har udvundet blaat af Kornblomsten, Waid (isatis tinctoria), Brunspaan, Boghvedestængel, Guiakharpix, Kampeschetræet m. fl. og i den nyere Tid ogsaa af Tjære, der i det hele taget synes at kunne levere enhver tænkelig Farve, der siges endogsaa Tusinder af forskellige Farvenuancer.

Muligvis har Oldtidens Kunst og Dekoration straalet stærkt med disse blaa organiske Farver, som nu er helt dekomponerede af Lys og Luft eller højst har beholdt et blaaligt Skær. Nu er den blaa Farve sjælden i Oldtidsmuseerne. Kun hvor Lyset og Luften har været stænget ude i lange Perioder, finder man fra ældgamle Tider ogsaa blaa Farver, der endnu er blaa eller blaalige. I Ægyptens Oldtidsgrave findes der en blaa Farve, som er et af en Kobberforbindelse farvet Glaspulver, der groft stødt gav en taalelig dækkende blaa Farve, altsaa en uorganisk Farve. Denne Farve skyldes, efter Plinius, en ægyptisk Konge, men blev senere ført til Puteoli i Italien, hvor den (efter Vitrouvius) blev eftergjort af Vestorius, og Navnet Cæruleum puteolanum skyldes Byen. Fremstillingen beskrives saaledes: Man river Sand og flos nitri (forvitret kulsurt Natron) til Støv, blander det med Kobberfilspaaner og laver deraf Kugler, som trykkes fast i en Lersmeltedigel og gløder dem til Glas i Ilden. Glyptotheket ejer en saadan med de glødede blaa Glaskugler i. Det har været vanskeligt at genfremstille denne Farve efter de ret forskellige Analyser, som, ifølge Ernst Bergers Meddelelser, er foretagne paa denne Farve. Bleu de Pompei (Dobbeltsilikat af Kobber) opgives af Vibert som en delvis holdbar Farve, den synes i Fabrikationen at staa Oldtidsfarven nær. Denne ægyptiske Blaa ligner mest Smalten, som senere er meget anvendt. Den er ogsaa et Glaspulver: Koboltglas. Fælles for disse Glaspulvere er deres ringe Dækkeevne, og de er derfor meget ofte undermalede med en organisk blaa Farve, Indigo eller sort.

Der findes ikke faa blaalige Farver paa Oldtidens italienske Billeder, og i Museerne ser man flere Steder Prøver paa Farver og navnlig paa de sjældne og skønne blaa. Disse Farveprøver kan have Stykker af ganske forbavsende blaa Renhed og Skønhed, men man faar ogsaa Indtrykket af, hvor sjældent denne Herlighed forekommer, naar man gennem Glasruderne i Montrene betragter de smaa udstillede Farvekugler. Oldtidens blaa Farve naar dog sjælden i Malerier op til større Renhed, de er enten grønlige eller indigoblaalige, den kraftigste Blaa er den grønblaa, det er muligvis denne,

som kaldes cæruleum puteolanum, hvorimod de blaa Toner, der gaar i modsat Retning med Skær af Indigo, er en organisk blaa Farve. Men dog kan man forbavses over nu og da at møde et dekorativt Baand eller en Dekoration fra den senere Oldtid, der i Farveskønhed kommer den ægte Ultramarin nær. Som Helhed kan man dog sikkert sige, at Menneskene gaar fra primitive organiske Plantefarver frem mod en stadig større Farverenhed, indtil den ægte Ultramarin, Lapis lazuli, fremkommer, og denne Farve er da lige til Slutningen af det 18. Aarhundrede den eneste virkelig holdbare blaa Farve, man kender.

Lapis lazuli skal allerede have været kendt i Oldtiden, men den første Beretning om dens Tilberedelse angiver Dr. Munkert til at være fremkommet i det 11. Aarhundrede e. Chr. Farven har dog sikkert været i Brug meget længe før denne Tid og fremkommer hist og her med sin straalende Glans. Lapis lazuli er nærmest en Kombination af Aluminium—Natriumsilikat og Natriumsulfid, der fandtes i Kina, Persien og Sibirien som Sten. Paa Grund af sin Sjældenhed og den langsommelige, mekaniske Fremstillingsmaade var den altid meget kostbar, navnlig de mest udsøgte Kvaliteter. Den benævnes ofte med Adjektiver som den herlige Lapis lazuli eller Azurio oltramarino og blev behandlet med den største Omhu af de gamle Mestre. For ikke at forurene Farven blev den saaledes paasat selv Oliemalerier med Lim som Bindemiddel. Ceninni Cap. 3 anbefaler en særlig farveløs Lim hertil, da Æggeblomme og Olie vil gøre den blaagrønlig. Man maa derfor være forsigtig ved Rensning af denne Farve paa gamle Malerier. Den blev af samme Aarsag ogsaa malet paa hvid Grund, og hvor den maledes paa Guld, blev den underlagt med hvidt.

Albrect Dürer taler ifølge E. Bloch i sine Breve til Jacob Heller om, hvorledes han udsøger de bedste Sorter Ultramarin, overmaler Farven 5—6 Gange, og da Tavlen er færdig, overmaler han de blaa Farver endnu 2 Gange. »Jeg ved, at den vil kunne holde sig ren og frisk i 500 Aar,« skriver han, og nu da de første 400 er gaaet, kan man vel nok tro, at den gamle Mester har talt Sandhed. Dürer klager ogsaa over Farvens Dyrhed: »Vilde I købe et Pund Ultramarin, kunde I næppe faa det for 100 Gylden« — en mægtig Pris, naar den sammenlignes med Dürer's omhyggeligt optegnede Udgifter til andre Formaal.

Da den kunstige Ultramarin første Gang blev fremstillet af Guimet 1828, havde man allerede Kobolt og Berlinerblaat; men dog

blev det af meget stor Betydning for Malerne at kunne faa den smukke Farve til en rimelig Pris. Den er nu den mest anvendte af alle blaa Farver. Trods alle gode Vidnesbyrd anvender jeg personlig kun ugerne denne Farve, der i mørke Toner let faar en underlig sejg, klæbrig Konsistens og blandet med Bly eller Kobberfarver let sværter disse paa Grund af tilstedeværende Svovl i Farven. Det er formodentlig vanskeligt at faa Pigmentet helt igennem omdannet til Ultramarin under Brændingen.

Til at restaurere f. Eks. en blaa Luft gør man bedst i at bruge Kobolt; Ultramarinen vil være langt mere tilbøjelig til at forandre sig til sortgraat. Ultramarinen taaler ikke Paavirkning af nogen Syre, selv ikke Eddike eller Vinsyre. Ifølge Dr. Munckert kan Farven tænkes afbleget i et Rum, hvor der fremkommer svovlsyrlige Dampe, f. Eks. hvor der fyres med Stenkul. Ultramarinen kan i Aarenes Løb blive blind eller affarves — den saa meget omtalte Ultramarinsygdom, der desværre er saa kendt paa alle Museer. Her er vel nok kun Tale om Lapis lazuli Ultramarinen, da den kunstige i sin relativ korte Levetid knap nok har haft Tid til at gøre Vanskeligheder i den Retning. Ultramarinsygens bekendteste Form er Blindhed. Dette talende Udtryk betegner, at Farven synes overtrukket med en hvidgul Hinde, ligesom de syge Øjne hos mange blinde. Tillige bevirker Ultramarinsygdommen paa selve Billedet en Følelse af, at Billedet ejer Dybder og Skønheder, der desværre ikke længere kan iagttages. Her paa Museet er den lille Kopi efter Raphaels Predella Billede: Kongernes Tilbedelse et tydeligt Eksempel paa Ultramarinsygen. Interessant er det, at Originalen i Vatikanet, efter mit Skøn, ser nøjagtig ud som vort Billede, og har alle de samme tekniske Ejendommeligheder som dette, ogsaa med Hensyn til de andre Farver. Ultramarinen staar dog som Helhed stadig med en uforlignelig Skønhed, navnlig i Renaissancens Billeder, selv om Dybderne ofte er slørede af Ultramarinsygens Virkninger.

Paa senere Malerier, efter ca. 1550, ændres dens lysende Blaahed meget; formodentlig rives nu Farverne sammen med Olie. Den taaler i hvert Fald ligesaa godt Rensemidlerne som andre Farver. Paasætning af Farven og Strøgenes Behandling er den samme som andre Farvers. Det forekommer mig, at Ultramarinen ofte staar ret isoleret i Oliemalerierne lige til det 18. Aarhundrede. Kun hvad der er rent blaat, benyttes den til, og disse blaa Partier, et blaat Ordensbaand, en Kjole eller en Kappe, staar nu tidt uden den inderlige Harmoni,

der er mellem Billedernes øvrige Toner. Farverne i Himlen har ikke Renaissancens dybe blaa, og Malerne er mærkelig nok aldrig senere naaet frem til at kunne behandle Ultramarinen saaledes, at den hersker med den Skønhed som i Renaissancens bedste Tid.

Ultramarinen kan blive blind ogsaa i Olie, og der er Grund til at tro, at den kan bleges af syrlige Dampe, men som Helhed er den dog vist en af de holdbareste Farver, der findes, hvad man ogsaa kan vide deraf, at hvad der er malt saa godt som alene med denne Farve, holder sig godt, men sammen med andre Farver kan man bringes til at tvivle om dens Holdbarhed. I en Luft som Salvator Rosas »Cadmus« og utallige andre Steder staar det blaa ofte som rene Blaapletter mellem grønlige, graalige eller andre Toner, undertiden synes den mørkere blaa Tone at være helt forsvunden.

Dette Forhold har bragt mig til at tro, at man formodentlig, paa Grund af Ultramarinens Dyrhed, har brugt andre mindre holdbare blaa Farver sammen med den, ja, endogsaa rent har undladt at bruge Ultramarinen. Og ser vi f. Eks. paa et Museum en Sal med Malerier fra Tiden efter Midten af det 16. til Begyndelsen af det 18. Aarhundrede, kan man ikke lade være at bemærke, hvor lidt den blaa Farve dominerer i Forhold til Tiden før og efter. Jeg hører ofte Betegnelser som »de gamle sorte eller brune hollandske Billeder«.

Dobbeltsilikatet af Kobolt eller Smalte har været meget benyttet som Farve trods sin ringe Dækkeevne. Ved Smalte forstaar man nu et af Koboltilte blaat farvet Kaliglas. Men egentlig er Smalte kun en Betegnelse paa en Farve, der er beregnet til Smeltning, benyttes i Porcelænsindustrien og saaledes ikke behøver at være blaa. Men da den blaa Smalte tillige brugtes udenfor denne Industri til Malerbrug, blev det almindeligt mellem Malere ved Smalte kun at forstaa den blaa Smalte.

Som man ser, har Smalte det fælles med den ægyptiske blaa Farve at være et Glaspulver. Her er det farvende Princip Kobolt og ikke Kobber, men i Pompejanskblaat, der er et Dobbeltsilikat af Kobber og Kalk, er vi den ægyptiske Farve endnu nærmere.

Smaltens Holdbarhed er meget uensartet, hvad der ogsaa tyder paa, at det farvende Princip kan være forskelligt. Paa Grund af sin ringe Farveevne er den nu saa godt som helt fortrængt af de nyere og bedre Farver: Kobolt (hvormed den ikke maa forveksles) og den kunstige Ultramarin. Smalten kaldes ogsaa Strøblaat, da den

paaførtes ved at strøes paa en frisk Undermaling af sort eller graat, som saa støttede den farvemæssigt.

Her i Norden har den været overordentlig meget anvendt, men dog nærmest til Staffering og i Haandværket; mest kendt er den som den blaa Farve paa de gamle Urskiver. Muligheden for, at den har været brugt til selve Billederne, er dog langtfra udelukket, selv om den har voldt Malerne mange Vanskeligheder; den ligger tykt og groft paa og beholder gerne en ubehagelig ru Overflade. Paa Vaabenskjolde paa gamle danske Portrætter kan man dog ofte finde den saavel som paa mindre gode Malerier. Farven er nu nærmest grønbrun med et blaaligt Skær. Blandt talrige Exempler kan jeg nævne et Maleri fra Slutningen af det 17. Aarhundrede, som jeg for nogle Aar siden havde til Restaurering. Det forestillede en stor sort Fugl (maaske en Raageart), hvis Vingespejl nu er helt sortgrønlig, men oprindelig har haft den stærke blaa Metalglans. Nu er Vingespejlet overtrukket med dette klumpede grønsorte Lag, som jeg mener er ejendommelig for affarvet Smalte. Ogsaa Himlens Farve, der nu er graa, tyder paa at have været malet med en klar blaa Smalte. Muligvis kan det ogsaa være Bjergblaat (et Kobberkarbonat) eller en af organiskblaat farvet Lak, men herimod taler, at den ikke angribes af Rensemidler. Man skal have Arter af Bjergblaat, der er relativt holdbare. Merzinsky siger, at den fosile Bjergblaa aldrig er bleven tilfredsstillende eftergjort. De gamle kalder Farven Azurit. Chessyblaat hører til samme Gruppe. Bjergblaat har sikkert været meget anvendt i Kunsten. Men af hvad Stof disse affarvede blaa Farver end kan være, saa støder en Restaurator meget ofte paa grønbrune Toner i gamle Billeder, der efter alt at dømme oprindelig har haft en delvis eller helt blaa Farve, som har været benyttet af Malerne til at fremkalde en bestemt Virkning. Man maa da undres over, at Malerierne ikke har tabt mere derved, end de har. Men maaske ligger det deri, at den samme blaa Farve har været benyttet i saa godt som hele Billedet til at fremkalde Afstandsvirkningen. Nu er Forvandlingen foregaaet ret jevnt over hele Billedfladen og har derved gjort det oprindelig kølige Billede varmt.

En nyere fremkommen blaa Farve er Berlinerblaat eller Pariserblaat, der først fremkom i Begyndelsen af det 18. Aarhundrede, nærmest betegnet med et Ord som Ferroferricyanid; det er en overmaade stærkt farvende metalglinsende blaa Farve, paa hvis Holdbarhed man ikke helt kan forlade sig. Den er farlig at have paa Pa-

letten, da den let smitter alle de andre Farver. Kommer man Berlinerblaat i en anden Farve f. Eks. hvidt, er det næsten umuligt at faa Blandingen ensartet, hvor meget man end rører i den. Farven anvendes i Haandværket, men mest i Tøjtrykkerier. I Kunsten bør den undgaaes saa meget som muligt.

Man har i Midten af det 18. Aarhundrede Tilbøjelighed til at fremstille Malerier, der falder i en blaagrønlig Tone, muligvis har den da nyopfundne Berlinerblaa nogen Skyld heri.

Det hænder ogsaa, at Træer eller Blade paa de gamle Malerier nu staar udpræget blaalige, skønt de sikkert oprindelig har været malede grønne, f. Eks. paa v. Huysums Blomsterbilleder o. a. Dette skyldes sandsynligvis, at Maleren, for at faa den grønne Farve klar og saftig, har malet under med Blaat og derefter laseret med en uholdbar gul eller gulgrøn Farve, maaske i selve Lakken. Derimod er det stærkt blaa Løv, som er saa fremtrædende i det 18. Aarhundredes dekorative Billeder, sandsynligvis malet med en almindelig Blanding af Berlinerblaat og en klar uholdbar gul, som nu er forsvunden, medens det blaa er bleven tilbage, og denne raffinerede Virkning af blaalige Farver regner Nutidsmennesket med i sin Forestilling om Rococcoens Kunst.

I Slutningen af det 18. Aarhundrede opfindes Koboltblaat (Thenardsblaa) omtrent samtidigt af flere forskellige Kemikere. Denne smukke og holdbare Farve er noget afvigende fra Ultramarinen, men kan dog som oftest erstatte den. Den betegnes nærmest som et Koboltalluminat. Den egner sig godt til Oliefarve, dog ikke reven i Linolie, men ogsaa til Vandfarve og i Porcelænsindustrien. I Pengeseddeltrykkerierne er den særlig skattet, da Farven vanskelig lader sig fotografere. Koboltblaat er desværre betydelig dyrere end den kunstige Ultramarin og er derfor stærkt konkurreret af denne Farve, skønt den byder paa væsentlige Fordele.

Jeg har bestræbt mig for ikke at trætte med en altfor udførlig Omtale af Farvens Kemi og Teknik, da Emnet i sig selv er saa stort. Den blaa Farve lader sig ikke tilnærmelsesvis udtømmende beskrive i en Artikel som denne.

Gaar man en Solskinsdag op paa et Udsigtspunkt og ser vidt ud over Dale, Skove, fjerne Bjerge eller det dybt blaa Hav, da forstaar man de Vidundere af Skønhed, som Naturen fremtryller for os ved sin Malen blaat i blaat hen over de fagre Riger.

SVEND RØNNE.

EN GRUPPE NORSKFÖDTE KUNSTNERE I DANMARK I DET 17DE OG 18DE ÅRHUNDREDE

Det har altid været erkjendt at kunstnerisk stilutvikling i Norge fra renæssancens dage og indtil omkr. år 1800 har været bestemt fra Danmark. I dansk form og ofte gjennem danske kunstnere var det at strömningerne ute fra det store Europa nådde frem til Norge. Både er en stor række arbeider av danske kunstnere like fra Abraham Wuchters og Karel v. Mandern til Jens Juel og Erik Pauelsen strömmet ind over Norge — og på den anden side har de norske kunstnere selv mottat sine avgjörende indtryk fra Danmark. Det samme forhold, som gjorde sig gjældende på det politiske, litterære og videnskabelige område gjentok sig naturlig på det kunstneriske.

Men der gik også en ström av kræfter i motsat retning, idet Danmark som hovedlandet og Kjøbenhavn som det åndelige centrum uvilkaarlig trak de bedste kræfter til sig. Mange av de dueligste begavelser drog fra Norge til Danmark, slog sig ned der for det meste av sit liv og gik mere eller mindre op i det danske miliö. På det kunstneriske som på andre områder. Således finder vi allerede i 2det halvdel av 1600-årene en række norskfödte kunstnere virksomme i Danmark. Deres navne er alle velkjendte, og de har spilt en fremtrædende rolle i dansk kunstliv under Fredrik III og Kristian V. De har hidtil været regnet helt og holdent som danske kunstnere og har neppe heller selv demonstreret med separatistiske tendenser, som under de rådende helstatforhold overhovedet lå tidsånden fjernt.

Allikevel er det av interesse at lægge merke til hvordan denne norske kunstnerkreds trods alt synes at ha bevaret bevisstheten om en viss indbyrdes samhörighet overfor sine omgivelser. De har gjennem flere led stått i elevforhold til hverandre, har stöttet

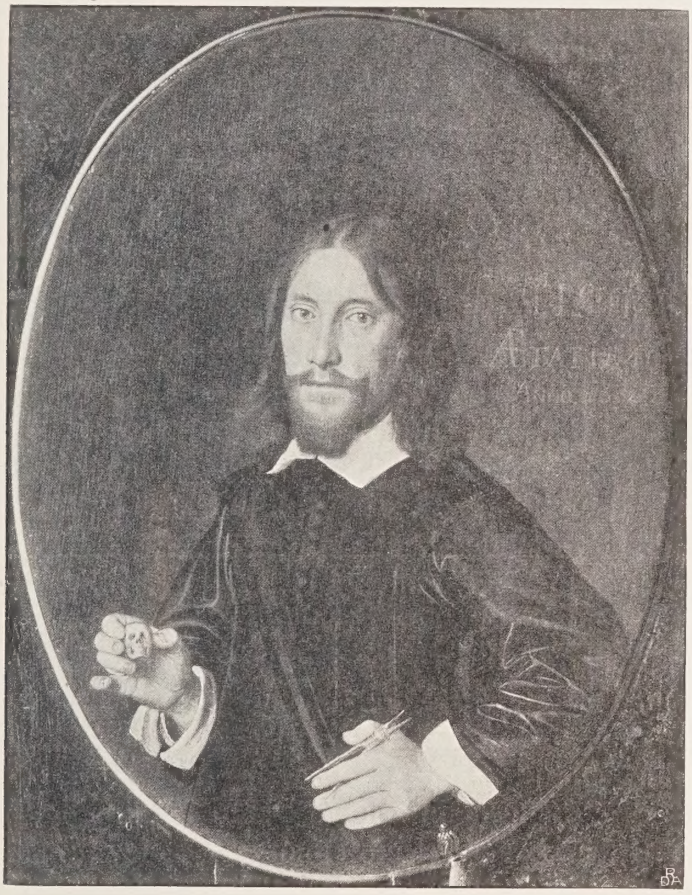
og hjulpet hverandre, og et par av dem har endog föiet »Nordmand« til sit slægtnavn. Naar slike tendenser kan forfölges gjennem flere generationer og således viser en avgjort kontinuitet, kan de vanskelig være tilfældige, men må opfattes som utslag av visse fælles instinkter og sympatier, som bandt dem til det land hvor de alle var voxet op og hadde tilbragt sin ungdom. En klar national bevissthet er det derimot visselig for tidlig at tale om på dette tidspunkt. Men de må sikkert ha fölt sig som nordmænd mere end som danske.

— På Rosenborg og mulig også i Hohenzollern-museet i Berlin opbevares en række utskårne elfenbensaker av *Jacob Jensen Nordmand* (*Normann*)[1]. Hans mangfoldige arbeider i elfenben, rav, perlemor og træ kan snarere regnes med blandt den slags kunstfærdige snurrepiperier, som gjærne opfyldte tidsalderens mange fyrstelige »Kunstkamre« end som kunstverker i egentlig forstand. Mester Jacob var iallefald et stort mekanisk talent, en ypperlig elfenbenskjærer og er optat både i Weinwichs og i Weilbachs Kunstnerlexica. Han var født 1614, og hadde i 9 à 10 år faret tilsjös og gjort hollandsk krigstjeneste i Brasilien, da han 1639 eller 1640 kom tilbake til Kristiania. Han blev hjemme til 1648, utdannet sig som våbensmed og lærte andre »adskillige Kunster«, blev rustmester og inspektør på Akershus fæstning. Sine gode evner som smed, dreier og elfenbensskjærer har han kunnet utvikle i Holland, Brasilien og hjemme, og disse bragte ham i forbindelse med Fredrik III og Sophie Amalie, som 1648 var på hyldningsreise i Norge. Elfenbensplastiken var en av baroktidens specialiter[2], og dreielidenskapen grep vidt om sig ved 17de årh.s hoffer. Hösten 1648 forlot Jacob Jensen Norge og hadde fra nu av en begunstiget stilling ved hoffet i Kjøbenhavn. Han blev kgl. »Lademager«, kongens, dronningens og prinsernes lærer i dreiekunst, rustmester ved de kgl. våbensamlinger, og 1662 kaldes han »Forvalter udi Kunstkammeret«. Kongen brugte ham desuten til »adskilligt Kunstneri«, og gav ham mange beviser på sin særlige nåde. Det er overflödig her nærmere at komme ind på vor mesters merkværdige levnetslöp. Han har selv utförlig skildret det med noget av den stortalenhet, som danske gjærne vil betegne som typisk norsk[3]. De kunde

[1] *H. C. Bering Lüsberg:* Kunstkammeret (1897) s. 62, 87. — »Museum« 1893 I s. 264, 278.
[2] Smlgn. *Chr. Scherer:* Elfenbeinplastik seit der Renaissance.
[3] Trykt i *P. F. Suhm's* Samlinger til Dansk Historie II (1784).

forsaavidt hævde, at han ufrivillig har git det bedste bevis på sin nationalitet, om han ikke på en mere direkte måte hadde lagt for dagen, at han var sig den bevisst.

Således var et av de første arbeider han gjorde til kongen (1649)



Wolfgang Heimbach: Jacob Jenszen Nordmand. 1654. Rosenborg

en musket med den norske löve utskåret på kolben, og senere (1652—54) utførte han den prægtige elfenbensmodel av Kristian IV's fregat »Den norske löve«. Den er hans største arbeide og findes på Rosenborg. Men fremfor alt vidner tilnavnet »Nordmand« som han selv gav sig, om nationalbevissthet. Mens kongen i bestallingen som »lademager« 1649 kun kalder ham *Jacob Jenszen*, undertegner han sig selv 1651 *Jacob Jenszen Nordmand*. Han kaldes 1652 slik også i regnskaperne og 1662 endog i et brev fra kongen selv. Tilnavnet gik så over til hans sön Christian Jacobsen, som var prest. Endelig bærer det bekjendte portræt på Rosenborg som

kongen 1654 lot Wolfgang Heimbach male av ham indskriften *J. J. S. N.* Desuten skaffet han sig en række eiendomme ved Kristiania (1665) og ved Moss, kjöpte 1658 et skib i fællesskap med en anden nordmand, Haakon Halvorsen, og hans datter fik gården Sigstad i Biri som gave av kongen. Av træk som disse synes der vanskelig at kunne sluttes andet, end at vor mester har hat en sterk og umiddelbar fölelse av de bånd som knyttet ham og hans slægt til Norge[1].

Omtrent samtidig med at Jacob Jensen döde ca. 1695 i Kjöbenhavn avgik to andre norskfödte kunstnere ved döden i samme by. Det var *Lambert von Haven* og *Peder Andersen*. De hadde også levet der en stor del av sit liv og regnes likeledes som danske.

Arkitekten og maleren *Lambert v. Haven* og hans bror maleren *Michael v. Haven* var begge bergensere. Faderen *Salomon v. Haven* var indvandret til Bergen fra Stralsund. Han hadde 29de jan. 1633 fåt borgerskap i Bergen som maler[2]. Men allerede 1625 og senere 1636 optrådte »Gjögleren Salomon maler« som skuespiller ved komedieopförelser i Bergen[3]. Han må ha været en alsidig kunstnernatur, for han omtales både som god kontrefejer, som billedhugger og som et mærkeligt talent til »at udklæde Billeder«, hvilket formodentlig hentyder til den i datiden så populære voxplastik[4]. Alt tilsammen gjorde, at Kristian IV under et besök i Norge sökte at få ham med til hoffet i Kjöbenhavn. Men Michael undskyldte sig med sin alder og foretrak at bli i Bergen. Imidlertid levet han, som vi skal se, endnu 1670.

Derimot drog begge sönnerne til Danmark för 1653. I dette år lot Fredrik III dem begge reise utenlands. De blev begge ute i flere år. Michael skal være kommet hjem för 1664, Lambert för 1668[5]. Til en begyndelse må iallefald de to brödre ha reist sammen. Det fremgår av det portræt som Michael har malt av Lambert 1656, og som nu findes i Frederiksborgmuseet (nr. 1274). Det bærer indskriften »Lambertus von Haven B..... Norvegus« og gir det förste uttryk for, at de begge iallefald på dette tidspunkt fölte sig som nordmænd.

[1] Disse exempler er hentet fra »Museum« 1893 I s. 249, 266, 267, 270, 276, 280, fra *Bering-Liisberg:* Kunstkammeret s. 62 og fra *Edv. Bull:* Akers historie (1918) s. 189.

[2] Vestlandske Kunstindustrimuseums Aarbog 1909 s. 40. (Weilbach opgir feilagtig året 1635).

[3] Norske Magasin II, 190, 200. *H. J. Huitfeldt:* Christiania Theaterhistorie (1877) s. 23.

[4] Kunstmuseets Aarsskrift (Kbhvn. 1917) s. 172.

[5] *Weilbach.* — Kunstmuseets Aarsskrift 1915 s. 178.

Efter hjemkomsten er vel de to kunstnere kommet i forbindelse med en tredie norsk maler, som engang i disse år må være kommet til Kjöbenhavn. Det er *Peder Andersen*. Når eller hvor i Norge han er födt, vites forelöbig ikke. Men intet var naturligere end at

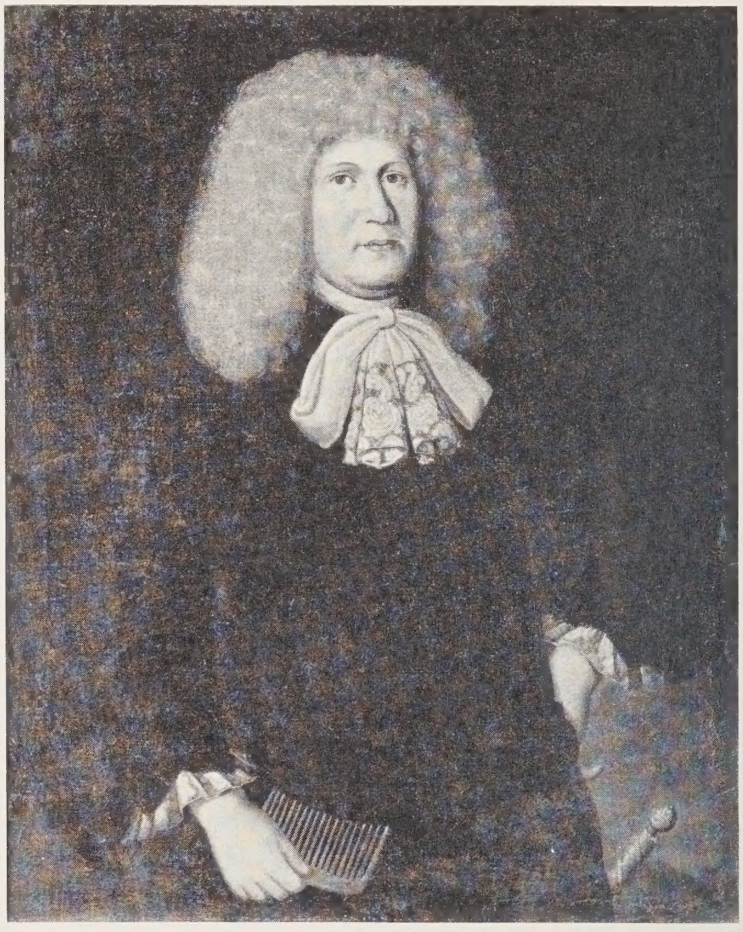
Lambert v. Haven(?): Jørgen Lammers med hustru og 6 børn. Bergens museum

han, når han var nået til Kjöbenhavn for at utdanne sig som skildrer, henvendte sig til sine to landsmænd, som allerede var erfarne kunstnere og begge i 1660-årene ser ut til at være blit utnævnt til hofskildrere[1]. Peder Andersen skal da ogsaa ha gåt i lære hos Lambert v. Haven[2], og da denne i september 1668 for anden gang blev sendt til utlandet av kongen — dennegang for at indkjöpe malerier i Tyskland, Italien, Frankrike og Holland, dels også for at utdanne sig — så nyttet han leiligheten til at skaffe ogsaa sin landsmand og elev en utenlandsreise og tok ham med sig.

[1] *Weilbach. — Bering-Liisberg:* Kunstkammeret s. 133.

[2] Dette Elevforhold nævnes av Bering-Liisberg i »Tidsskrift for Kunstindustri« 1894 s. 92, uten anførelse av kilde.

Lambert som på reisen drog frem som en herremand med stor selvfölelse og brukte mange penger, blev ute i over to år, til utgangen av 1670. Peder Andersen blev endnu længere. Hans mester efterlot ham i Rom, hvor han »ideligen havde arbejdet på at ko-



Peder Andersen: Lars Stub. Norsk folkemuseum

piere de fornemste og rareste Schilderier«[1]. Naar Peder Andersen kom hjem vites ikke. Men Lambert v. Haven, der imidlertid 1671 som generalbygmester og inspektör over »pictura, sculptura og alle derhen hörende Kunster«, var blit en megen formående mand, synes på alle måter at være vedblit at stötte sin landsmand og skaffe ham arbeide. Det skyldes formodentlig Lamberts indflytelse, at Peder 1680 kom i kongens tjeneste og snart fik titelen »hofskildrer«. Og

[1] B.-L.: Kunstkammeret s. 133—138.

det var en åpenbar venskapstjeneste mot sin bror Michael og sin elev og landsmand Peder, naar han skaffet dem fremfor nogen anden dalevende malere bestillinger på dekorative billeder til den vidtløftige nyindredning av Frederiksborg slot efter branden 1665. Selv

Peder Andersen: Magdalena Stub, f. Anderson. Norsk folkemuseum

Lamberts og Michaels gamle far, Salomon v. Haven, blev ikke glemt, hvadenten han nu fremdeles bodde i Bergen eller var flyttet ned til sine sönner. Frederiksborgs amtsregnskaper viser, at der blev utbetalt ham 150 rdlr. årlig i lön — eller understöttelse — fra 1666 indtil hans död 17de mars 1670[1].

Det var Lambert v. Haven, der som generalbygmester hadde overledelsen av restaurationsarbeidet på Frederiksborg, så enhver

[1] *Francis Beckett:* Frederiksborg II Slottets Historie (1914) s. 267. Endnu 1657 synes Salomon v. Haven at ha boet i Bergen, — se Norske Magasin II s. 376.

ansættelse av kunstnere og håndverkere utgik selvsagt først og fremst fra ham[1]. Desuten har det sikkert været ham magtpåliggende at få fat på slike kunstnere, som var fortrolige med den pompöse italienske og franske barok, der fra nu av begyndte sin seiersgang heroppe i Norden. Det var netop tilfældet med de stukkatörer og billedhuggere, der blev benyttet, likesom med de to malere. De hadde jo gjort vidtlöftige reiser, og de tör vel siges sammen med Lambert tidligst at ha bragt denne nye stilströmning ind i dansk malerkunst — endog förend franskmanden Jacob d'Agar 1683 kom til landet og samme aar blev oberkontrafejer og deltok i utsmykningen av Frederiksborg.

I sommersalen på slottet fik Michael v. Haven för sin död kun utfört et av de allegoriske loftmalerier, de tre övrige fuldendte Peder Andersen (1683) tillikemed sex ovale billeder over vinduerne (1686). Likeledes malte Peder loftet i rundelen, vægbilleder i galleriet til audienssalen og de fem store loftbilleder i audienssalen selv (fuldendt 1689), hvor de i forbindelse med Jacob d'Agar's kongeportrætter og den prægtige stukdekoration på ægte barok vis forkyndte det kongelige enevældes apoteose. Endelig malte han også en række store staffelibilleder til slotskirken. Det meste av dette er bevaret og gir ingen overdrevne forestillinger om vor mesters bedrifter i den höie stil[2].

Endnu videre synes den almægtige generalbygmesters protektion av sin landsmand at ha strakt sig. Eftersom Lambert ca. 1672 utförte flere byggearbeider på Rosenborg i den samme klassicistiske barok, som han indförte på Frederiksborg, falder det naturlig at anta, at det er ham som har skaffet Peder Andersen bestilling på malerierne som er indfældt i det pragtfulde stukloft i »den marmorerte stue«. De svævende putti med blomsterguirlandre, som Peder der har malt, er utvivlsomme reminiscenser fra hans Italiareise. Men det betydeligste arbeide, Peder Andersen utförte for Rosenborg, var kartonerne til en del av de store gobeliner til riddersalen, som blev vævet av brödrene van Eichen 1684—1692[3].

Peder Andersen skal i bevarede dokumenter selv likesom Jacob Jensen ha föiet *Nordmand* til sit navn[4]. Landsmandskapet skyldes

[1] *Beckett:* Frederiksborg s. 185.

[2] Sammesteds s. 183—194, 267, 268.

[3] *Bering-Liisberg:* Rosenborg og Lysthusene i Kongens Have (1914) s. 93–97, 115, 125, 130, 143, 146, 172, 254.

[4] *J. M. Thiele:* Kunst-Akademiet og Heststatuen paa Amalienborg (1860) s. 4.

Peder Andersen: Colbjörn Torstensön. Privateie

det da utvivlsomt også, når han under arbeidet i kirken på Frederiksborg blir opsökt av den unge træskjærer *Magnus Berg*, som nu blir lærling i hans verksted for at utdanne sig til maler. Han danner det tredie led i denne norske linje. Magnus Berg (födt 1666) var blit opdaget av U. F. Gyldenlöve i Norge, som ca. 1690 sendte ham med anbefaling til sin halvbror Kristian V, der ganske naturlig satte ham i lære hos sin norske hofskildrer. Den 3die nov. 1690 blev der betalt Peder Andersen 100 rdlr. »for Magnus hos hannem er i lære fra Ste Hans dag til 1ste janv.«, og dermed fortsattes like til Peder An-

dersens död 1694[1]. Det er i de samme slotsrum, hvor Peder hadde malt, at vi vistnok kan spore Magnus's hånd, nemlig i korridoren til audienssalen og især i kirken; fra 1691 av har de to i fællesskap fyldt hele kirkens galleri med grisaille-malerier. »Videre Arbeid vilde hans mester ei tilstæde hannem«, siger hans ældste biograf, med hentydning til det misforhold som efterhånden skal ha utviklet sig mellem de to landsmænd. Peder Andersen har sikkert været hård og tyrannisk og forbitret Magnus Berg tilværelsen på mange vis. Imidlertid ser Magnus ut til at ha fortsat arbeidene i de nævnte slotsrum efter mesterens död, og da han efter sin lange utenlandsreise, som formodentlig faldt 1694—99, kom hjem, fik han anvist Peder Andersens gamle værelser på Frederiksborg til bolig og verksted[2].

At Magnus Berg under sin lange og berömmelige virksomhet som maler og elfenbenskjærer i Danmark stadig har följt sig bundet til sit fædreland, viser hans testamente, hvor han rikelig betænker sine slægtninger i Söndre og Nordre Gudbrandsdalen og på Borregaard[3].

Hvorvidt Magnus Berg har hat norske elever, som har fortsat den sammenhæng, som her er påpekt, over i det næste århundrede, kan ikke bevises. Men det er ikke usandsynlig. I 1ste kvart av 18de årh. har to norske portrætmalere besökt Danmark — uten tvivl for at utdanne sig i sin kunst. Den ene er *Peter Petersen Batta* fra Trondhjem, den anden *Eggert Munch* fra Vaage. Det er endog höist sandsynlig, at det er den sidstnævntes far, sogneprest Henning Munch, som oprindelig har bragt Magnus Berg ind på kunstnerbanen, så intet er naturligere end at sönnen Eggert nu valgte sin bekjendte landsmand til lærer[4]. Begge disse temmelig middelmådige skildrere vendte tilbake til Norge, hvor en række av deres arbeider findes.

I Danmark forblev derimot to andre norske kunstnere som kan tænkes at ha fåt veiledning hos sin landsmand. Det var to brödre fra Kristiania, portrætmaleren *Hans Arbien* (födt 1713) og medaljö-

[1] Avskrift av partikulærkassens regnskaper i Ph. Weilbachs samlinger til kunstnerlexikon i Kgl. Bibl. i Kbhvn. — *L. Dietrichson:* Magnus Berg (1912) s. 34.

[2] Danske Magazin I (1745) s. 228—232. — *Beckett:* Frederiksborg s. 193, 195, 267.

[3] Danske Magazin I s. 240. *Dietrichson* s. 24, 26.

[4] Aarsberetning 1911 fra Foreningen til norske fortidsmindesmærkers bevaring, s. 26. Begge malere behandles utförlig i min bok om »Malerkunsten i Norge i det 18de årh.« (Kristiania 1920).

ren *Magnus Gustav Arbien* (födt 1716)[1]. Hans må ha været i Kjöbenhavn för 1741, da han optrådte som portrætmaler i Hamburg, og Magnus kom ca. 1733 til Kjöbenhavn. Det synes naturlig, at Magnus som snart blev den betydeligste medaljör, Danmark hidtil

Peder Andersen: Catharina Torstensön, f. Stub. Privateie

hadde hat, har sökt undervisning hos den store elfenben-kunstner Magnus Berg, som levet til 1739. Magnus Arbien kaldes 1754 uttrykkelig »ein Norman«[2].

Det er av interesse i denne forbindelse at omtale en række norske portrætter, som formodentlig kan tilskrives et par av de

[1] *Weilbach.* — Personalhist. Tidskr. 3 R. I. 18. — *A. Collett:* Gamle Christiania Billeder 2den udg. (1909) s. 73, 179. Det der gengivne portræt av konferensråd P. Vogt er signeret »H. Arbien 1733.«

[2] *A. F. Büsching:* Nachrichten v. d. Zustande d. Wissenschaften und Künste in d. königl. Dänischen Reichen und Ländern I (1754) s. 106.

nævnte kunstnere, og som således yderligere styrker deres samhörighet med sit fædreland.

I Bergens museum findes et epitafium som tidliger har hængt i byens tyske Mariakirke. Det er en portrætgruppe av presten ved samme kirke (1630—1647) Jörgen Lammers med hustru, to döttre og fire sönner. Billedet er solid malt, karakterfuldt og eier adskillig koloristisk skjönhet. Det er avgjort præget av den nederlandske portrætkunsts traditioner. Presten er klædt i ornat, har fuldskjæg og holder en bok i höire hånd, de tre kvinder har glatströket hår med hårklemmer og brede opadböiede kraver, sönnerne lange lokker, sorte dragter og utoverliggende kniplingskraver. I bakgrunden renæssancearkitektur og svævende englebarn. Billedet er signeret *L. V. H. F.* Den tanke ligger nær, at signaturen kan tydes: »*Lambertus von Haven fecit*«. Hvad der kunde tale derimot er, at presten döde allerede 1647, så billedet måtte være malt i Lamberts 17de år, hvis det var gjort ad vivum. Det synes alikevel ikke umulig, at en senere så mangfoldig og foretagsom herre som han har været tidlig utviklet. Billedet er altså i tilfælde malt i hans ungdomsår i Bergen, förend han 1753 drog utenlands med kongelig understöttelse[1]. Og som ventelig var, har han i sin tidligste tid — formodentlig under indflydelse av sin far — arbeidet indenfor den nederlandske stilkreds, som var eneherskende i Danmark og Norge, indtil han selv på sine reiser mottok indtryk av Italien og Frankrikes klassicistiske barok.

Hans elev Peder Andersen synes endog længe efter sin hjemkomst fra Rom, da også han i sine allegoriske og religiöse billeder uten större held var begyndt at lægge sig efter den nye, pompöse stil, at være vedblit at male portrætter efter den gode gamle vedtægt, uten opstyltede fagter og fraser. Der er en gruppe norske portrætter, som uten tvivl er malt av samme hånd, viser beslægtet kolorit og figuropstilling. De fremstiller hospitalsforstander i Olso Lars Stub og hustru f. And. (sign. 1681, tilh. Norsk folkemuseum), sogneprest til Sörum Colbjörn Torstensön og hustru f. Stub (sign. 1681, tilh. godseier P. M. Anker, Röd), dobbeltportræt av sogneprest til Trögstad, Even Nielsen Rommedahl og hustru f. Brunow (sign. 1693, tilh. apoteker H. Hvosleff, Kristiania)[2]. Herrerne bærer

[1] Bergens hist. Forenings Skr. nr. 5 II s. 58, nr. 6 IV s. 13.

[2] Beskr. Katalog over den kulturhist. Udstill. i Kristiania 1901. Kirkeavdelingen nr. 705, 706, 712, 713.

naturlig hår eller allongeparyk og er fremstillet stående med böker ell. lign. i hænderne som begge er synlige. Damerne har på hodet stor sort hætte kantet med hvite kniplinge, over den sorte kjole bred, hvit, utfaldende kniplet krave, hvit klart forklæde og hvite kniplingkantede ærmer som sammenholdes av mörke slöifer, om halsen tykke guldkjeder, — og de står alle på samme vis med den ene hånd mot et bord med lakrödt tæppe, mens de i den anden holder en gjenstand. Form og bevægelser er noget hårdt og kantet behandlet, men ansigterne er karakterfuldt opfattet, og de mörkt tonede billeder er med sine kraftige indslag av hvit, lakrödt og gult mot den sorte dragt meget dekorative. Helt samme figurstilling, penselföring og farvemotsætninger viser to pendantknæstykker av de unge studenter Hammer (sign. 1688, tilh. Aktiemægler O. M. Hauge, Kr.a). De to sidste sætter os istand til at bestemme hele gruppen, idet de efter traditionen skal være malt av »Hofskildrer Andersen«[1]. Sammenligner man denne række, hvortil kunde föies nogen andre, med enkeltfigurerne på Peder Andersens store, dygtig komponerte gruppebillede i Frederiksborgmuseet av »Landskronas overgivelse til kong Kristian V d. 2. aug. 1676«, hvorefter senere gobelinen på Rosenborg blev vævet, så er overensstemmelsen såvel i menneskeskildring som i stofbehandling av dragter, kniplinger, parykker o. s. v. uimotsigelig. Fælles for dem alle er den tunge, noget monotone farve, det stive og kantede, men dog værdige og repræsentative i figurstilen.

Vi tör gå ut fra, at Peder Andersens enten har malt disse og andre norske portrætter under besök i sit fædreland, eller at nordmænd under ophold i Kjöbenhavn har latt sig skildre av sin bekjendte landsmand. Selv om han ikke stod på höide med hoffets og adelens yndlingsmalere Wuchters, v. Mandern og d'Agar, var han dog en meget respektabel dygtighet, hvis kontrafejer hævdet sig fordelagtig i det norske miliö. — Forhåbentlig vil arbeider av Peder Andersen efterhånden også kunne identificeres i Danmark, hvor han hidtil er praktisk talt ukjendt som portrætmaler, tiltrods for at han der selvsagt har været mest virksom.

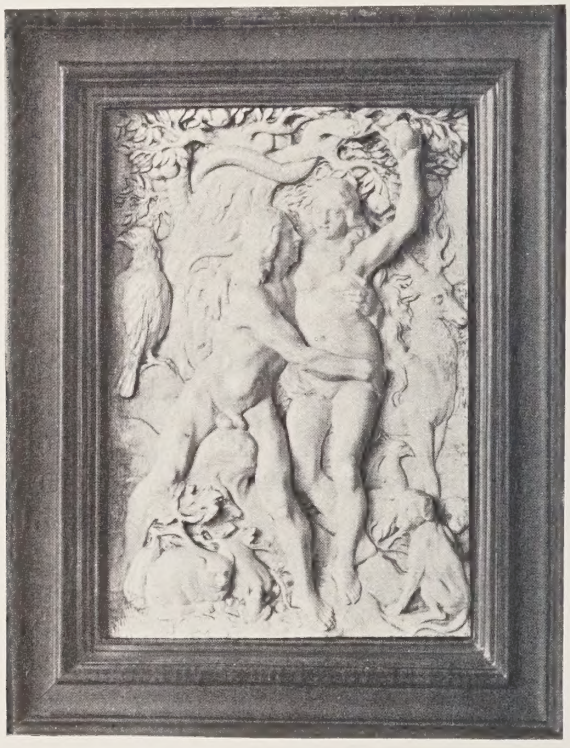
---

[1] *C. J. Anker* og *H. J. Huitfeldt-Kaas:* Katal. over malede Portræter i Norge (1886).

[2] Det eneste hidtil kjendte portræt av P. A. i Danmark er prokurator Lars Bertelsen (*Bering-Liisberg:* Kunstkammeret s. 138), som nu hænger i Kirke- og Undervisnings-ministeriet, Kbhvn. *Weilbach* nævner dog kobberstik efter tre av hans portrætter.

Ovenfor er fremholdt en sammenhængende norsk tradition, som jeg har ment at kunne følge gjennem $^{3}/_{4}$ sekel av 17de indtil 1ste trediedel av 18de årh. Den danske kunst har i denne tid fåt et betragtelig tilskud av kræfter fra Norge. Særlig bemærkelsesværdig er det forhold, at bygningen og utsmykningen av de partier av Frederiksborg slot, som blev gjenopfört efter branden 1665, for en væsentlig del skyldes norskfödte kunstnere. Selv om disse mænd alle nådde frem til stor anseelse i sin egen tid, er dog nutiden ut fra sin kvalitetsvurdering neppe tilböielig til at sætte dem fuldt så höit som samtiden gjorde. Vi behöver neppe at nære frygt for, at der om dem vil reise sig en lignende strid som om eiendomsretten til Peter Tordenskjold eller Ludvig Holberg.

CARL W. SCHNITLER



Magnus Berg(?) Syndefaldet. Norsk Folkemuseum

»Vandspyer«. Italien, 16. Aarh. Det danske Kunstindustrimuseum

EN RENAISSANCEBRONCE I DET DANSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM

Selskabet Kunstindustrimuseets Venner har i 1917 skænket Museet den Bronce, som her kort skal omtales.

I Oversigten over Museets Erhvervelser i hint Aar beskriver Emil Hannover den som: »En Vandspyer af sort patineret Bronce i Form af Hovedet af en krøllet, braknæset Dreng, der med sine Pluskæbers fulde Kraft blæser Vandet ud af sin negeragtig tykke Mund«; og han fortsætter: »Det er vanskeligt at sige paa en Prik, hvori Skønheden i dette store og smukke Stykke bestaar. Den ligger

saavist ikke i Hovedets enkelte Træk, der snarest er noget barbariske. Den ligger sagtens dels i Energien i Udtrykket, som atter skyldes Hovedets energiske Holdning og den intensive og enkle Kraft i Behandlingen af Formen, dels i Formens Tilpasning netop efter Broncens Karakter, dels endelig i den hele og glatte Overflade af Broncen, som gør Berøringen til en Nydelse for Haanden«.

»Vandspyer«. Italien, 16. Aarh. Victoria- og Albert-Museum, London

Ved et mærkeligt Træf indeholder Victoria- og Albert-Museets Oversigt over dets Erhvervelser i 1916 (udsendt i 1919) en Gengivelse og en Omtale af »en kraftig modelleret Vandspyer, formet som et Kerub-Hoved; italiensk, sent 17. Aarhundredes Arbejde fra Palermo«, der som Gave fra en engelsk Samler var skænket det londonske Museum.

Ingen, der ser denne Gengivelse og kender Hovedet i Kunstindustrimuseet, kan være i Tvivl om, at det er to Repliker af samme Original: Hovedets Grundformer stemmer alle overens, ligesom det friske og fedladne Ansigts blanke Rundinger er fulde af det samme spillende, reflekterede Lys, der staar i Modsætning til det upolerede, matte, krøllede Haar. Bortset fra at Hovedet i London har en,

vistnok senere tilføjet, Krave, som Hovedet i København ikke har, skiller dette sig væsentligst fra hint i Behandlingen af Haaret, der er mere viltert i det danske, mere glat og soigneret i det engelske Exemplar.

En Dag, da jeg i Wien stod overfor et af de ikke helt sjældne,

»Vindstød«. Sokkel til Giovanni da Bologna's »Flyvende Merkur«. Florens

formindskede Exemplarer af Giovanni da Bolognas berømteste Værk »Den flyvende Merkur«, blev jeg pludselig erindret om Kunstindustrimuseets »Vandspyer«. I en helt ny Stilling og en ganske uventet Funktion saa jeg den for mig, liggende med opadvendt Ansigt og udslyngende en i Bronce støbt Luftstraale, som løfter den svævende Merkur fra Jorden.

Omstaaende Billede gengiver Statuen i Florens, som blev støbt i 1564, mens et Detaljfotografi, som elskværdigst er overladt mig af Direktøren for Bargello-Museet, Dott. Giacomo de Nicola, viser

Statuens »Vindstød« til Sammenligning med Victoria- og Albert-Museets og Kunstindustrimuseets Exemplarer.

Denne Bestemmelse fjærner nogle Vanskeligheder, som den tidligere Betegnelse af Hovederne i Virkeligheden maatte fremkalde. Billedhuggeren Professor Utzon Frank har saaledes sagt mig, at han, da han saa Gengivelsen i Kunstindustrimuseets Aarsskrift, havde undret sig over, hvorfor en Vandspyer, der skal være den dekorative Afslutning paa et cirkelrundt Rør, her havde faaet en firkantet Munding; at denne var Taphullet for en Statue, forekom ham en ligesaa uventet som overbevisende Forklaring. Paa samme Maade begrundes den københavnske Bronces usædvanlige Vægt og Sværhed i Godset; med en største Længde af 27 cm. og Højde af 21 vejer den ikke mindre end 9 Kilo, hvad der vilde være uforholdsmæssigt, om den ikke netop var bestemt til Sokkel for en balancerende Statue som »Den flyvende Merkur«.

Da Giovanni da Bologna stod i Spidsen for en meget omfattende Værkstedsvirksomhed i Florens, hvor Elever med større eller mindre Selvstændighed arbejdede under hans Tilsyn og udførte Reproduktioner af hans Værker, ja hvor Traditioner og endog Forme arvedes og anvendtes i henved hundrede Aar, er der Grund til at fremhæve, at den Model, som »Vindstødene« i Florens, London og København er støbt efter, har været et af Mesterens faa helt egenhændige Arbejder. Den ved Støbningen benyttede *Cire perdu*- d. v. s. Voksudsmeltnings-Metode, tillader en Efterbehandling af Overflade og Detaljer, mens Statuen staar som en Lerkærne beklædt med en tyk Hud af Voks, men før den omgives med en udvendig Lerform, hvori Støbningen foregaar. Forskellen imellem de tre Hoveder er frembragt ved en saadan Efterbehandling; men denne har ikke været gennemgribende, og sandsynligvis er Støbningen, ogsaa af de nyfundne »Vindstød«, foregaaet i Giovannis egen Tid og under hans Opsigt. Naar Hannover har dateret Broncen i Kunstindustrimuseet til det 16. Aarhundrede er det derfor med Rette.

Har man tidligere betragtet Hovederne hængende paa Væggen og i fuld *en face*, vil man, naar man lægger dem ned med Ansigtet opad, faa Øje for ny Linjer og ligesom en ny Bygning i dem. Pandens kraftige Bue kommer til at støtte det stærkt opskudte, bærende Mundparti, mens Halsklædets svære Fold faar den Funktion at give Styrke til Halsens svagere Skraalinje. Den Ejendommelighed, at »Vindstødet«, skønt Sokkel, ikke hviler solidt paa Hovedets største

Tværsnit, men smalner til nedefter og indefter imod Afskæringen, fremkalder, naar den ses sammen med Statuen, Indtrykket af noget sammenpresset, fjedrende, der giver Luftstraalen øget Slyngkraft og Statuen større Spændstighed i Bevægelsen.

Giovanni da Bologna: »Flyvende Merkur«. Bargello, Florens

At Trækkene, som Hannover skriver, er »noget barbariske«, har sin Grund i, at de hverken er en Puttos eller en Kerubs, men tilhører en af de mange Halvguder af Pans og Neptuns Slægt, som Renaissancens mest skønhedselskende Kunstnere, til hvilke ogsaa Giovanni hørte, gav grove, ofte hæslige Træk; den er af samme Familie som den vilde, isnende »Boreas«, der paa Botticellis Primaverabillede forgriber sig paa Nymfen Oreithyia, og de blide Zephyrer, der i »Venus' Fødsel«, strøende Blomster, følger Gudinden til Land.

Ved denne Gave har Kunstindustrimuseets Venner beriget København, der i Forvejen ikke er for rig paa Billedhuggerarbejder fra den italienske Renaissance, med en sjælden og højst værdifuld Prøve paa den sidste af de store Cinquecentisters Kunst. Æren herfor tilkommer i første Række Emil Hannover; besad han vel ikke Ufejlbarlighedens Naadegave, som Dilettanter saa ofte tror at have, ejede han en sjælden sikker Samfølelse med den store ægte Kunst og blev derved en af de udvalgte Samlere, som ikke behøvede at gaa efter de berømteste Navne, for at komme i Besiddelse af de bedste Ting.

VILHELM SLOMANN

Giovanni da Bologna: »Flyvende Merkur«. Statuette.
Kaiser Friedrich-Museum. Berlin

ETT SEKELS TRADITION I SVENSKT PORTRÄTTMÅLERI

ETT UTKAST, NÄRMAST MED ANLEDNING AV UTSTÄLLNINGEN PÅ CHARLOTTENBORG HÖSTEN 1921

Har man något litet sysslat med en epoks konst och efter en tids bortovaro från ämnet kommer åter, ge sig helt naturligt vissa nya sidor för betraktaren, lika naturligt, som att vissa andra, gamla och välkända framstå i ett bestämdare ljus än förr. Små enskildheter såväl som allmänna sammanhang.

Den, som har intresse av att studera traditionsbildning i nyare tidens svenska konst, stöts kanske mera ifrån sitt ämne, än han åter dras till det, sedan han förstått, att det mest påfallande i traditionsbildningen är just de ständiga *avbrotten* i sammanhanget. Sjuttonhundratalet intar i detta avseende en utomordentlig särställning. Få sidor hos denna konstepok tyckas mig vid förnyat studium framträda med sådan bestämdhet som just det sammanhängande i dess produktionförhållanden.

Först och sist, det skapades konst i Sverige utan egentliga avbrott under loppet av ett helt sekel, ymnigt och för en relativt bred miljö. Det mesta, och under halva århundradet också det bästa, åstadkoms av inhemska krafter, huvudparten för att tillgodose vissa fasta eller långvariga behov. Och då därtill resultatet av denna konstalstring i stort sett finns i behåll, föreligga i sällsynt grad möjligheter till att iakttaga, ej blott enstaka företeelser, utan också långvariga sammanhang i utvecklingen.

Detta gäller närmast de rent konsthistoriska resultat, som kunna utvinnas genom en mångsidigare sammanställning än hittills av detta rika material, som vi nu äga ojämförligt större möjligheter att överskåda, än vad man hade t. ex. för 25 år sedan, då den hittills mest betydande översikten skrevs. Men sannolikt skulle en konsekvent och tillräckligt känslig jämförande undersökning av detta

stycke nationell formhistoria (jämsides med motsvarande utländska material) ha möjligheter att ge vissa allmängiltiga kunskaper om svensk smak och svensk konstvilja. Ett enstaka försök har gjorts i denna riktning (av *Gregor Paulsson*), ett försök, som utan tvivel är byggt på alltför otillräckligt material, men som måste beaktas vid varje förnyad behandling av problemet såsom buret av skarp och följdriktig metod. Efter vad jag förstår, fordras för att *genomföra* en sådan undersökning, en nära nog allsidig förtrogenhet med materialet. Och detta material kräver trots alla nyare landvinningar för vår kunskap — kanske ännu någon mansålder av primär bearbetning, innan det kan överblickas i fullständigt sammanhang.

Det är icke heller min mening att här fresta på att ställa problemet för en sådan långsgående undersökning eller att diskutera metoder för försök i den riktningen.

Jag vill endast i sammanhang med ett visst begränsat material, en del av målningerna på 1700-tals utställningen i Köpenhamn, härnedan söka belysa det som man skulle kunna kalla den traditionella faktorn i det svenska porträttmåleriet den tiden.

Med tradition menas naturligtvis här som annars ett bruk, som lämnas från släkte till släkte. Å ena sidan bruket att generation efter generation låta utföra sitt porträtt. Å andra sidan porträttmålarnas praxis, deras sätt att i uppfattning och teknik tillmötesgå eller avvisa publikens önskningar.

Det säregna förhållandet porträttören och uppdragsgivaren emellan har alstrat speciella hänsyn, större konstnärlig ofrihet än inom andra grenar av måleriet. Under en epok, då publiken ställer starka konventionella krav på sina konterfejare, skapas porträttet i ett slags kuriöst samarbete mellan publik och konstnärer. Det faller av sig själv, att en sådan epoks porträttkonst blir av stort kulturhistoriskt värde, men icke alltid lika säkert, att den i eftervärldens ögon bärs upp av så starka personliga och konstnärliga värden. I huru hög grad det svenska 1700-talsmåleriet är bundet av liknande konvention, få vi anledning se i det följande.

Porträttkonst i verklig mening visar sig redan vid nyare tidens inbrott ingå som en ej oväsentlig led i den importerade renässanskonsten. Det sekel, som ligger häremellan och det 30-åriga krigets tid, innebär för porträttets vidkommande (liksom för renässanskonsten i allmänhet) en fortskridande anslutning till de mellan-

europeiska kulturvanorna. Till icke ringa del voro konterfejen epitafiebilder, avsedda att över den dödes grav till eftervärlden bevara hans drag.

Att döma av bevarade konterfej äro praktsakerna importgods

David v. Krafft Fredriksborgs slott

Nicodemus Tessin d. y.

— utomlands gjorda, eller utförda av främmande konstnärer på tillfälligt besök i Sverige. För det enklare porträttet torde man åtminstone med god vilja kunne spåra en smal brygga av tradition mellan den äldre och den yngre Vasa-tiden. De trettio krigsåren ute i Tyskland betydde också porträtthistoriskt en stark inympning av olika mellaneuropeiska kulturgrenar på den svenska stammen.

Det märkligaste var icke så mycket den konstnärliga kvaliteten på de porträtt, som skickades från de svenska truppkvarteren till de hemmavarande, utan den utveckling de åstadkommo i själva traditionen. Den krets av konterfejare, som fått en kollektivbeteckning i livländaren *Elbfas'* namn, torde synbarligen varit träget sysselsatt under de fyrtio-femtio åren kring seklets mitt. Den företräder ursprungligen ett holländskt-tyskt måleri av rätt blygsamma pretentioner, men blir efter hand bärare av den inhemska tradition, som ända fram till seklets sista fjärde del lever i skuggan av den förnämligare hovkonsten på detta område.

De inkallade främlingarna *Beck*, *Bourdon*, *Cooper*, namn, som beteckna god medelnivå i samtidens internationella porträttkonst, lyste icke länge under vår kalla och oroliga himmel. Och de bildade ingen som hälst skola. Men för den almänna smakens sida torde deras verksamhet ha betytt en viss höjning av fordringarna.

Den därpå följande högkonjunkturen inom konstverksamheten uppbars för porträttets vidkommande väsentligen av *David Klöcker Ehrenstrahl*. Den ehrenstralska konsten är en bred reservoar, dit många strömmar leda. Den formella förutsättningen för hans livsverk har onekligen en stark kvantitativ betoning. Hans förmåga att förkroppsliga och tillämpa det internationella barockmåleriet var ett i sanning herkuliskt kraftprov för en konstnär, som börjat sin utbildning så sent som Klöcker.

Inom porträttet upptar han den förefintliga traditionella formen, smälter om den nära nog till oigenkännlighet och skapar *sitt* svenska porträttmåleri. Detta omfatter en rikedom på typer som aldrig förr och aldrig heller senare i svensk historia.

I denna serie av porträttyper fanns rum för allt, som kunde önskas: en person i taget, för många i en grupp, för halvgudar och vanliga dödliga, samtida och för länge sedan avsomnade personligheter, vuxna och småbarn, konungar och dagakarlar. Hans typgalleri ger en storartad spegling av svenska folket, visserligen något buktig och färggrann, men också vid och levande.

För att hålla oss til den tradition, som Ehrenstrahl anslöt till, så få vi först upprepa, att bruket att låta måla sig var ganska utbrett i de tre högre ståndden. Den vanligaste typen tycks varit bröstbild i halv-enface. Gifta personer avbildades i motstycken, d. v. s. bilderna var för sig och figurerna vända mot varandra. Storleken på de avbildade blev som regel den naturliga. Helfigursbild, vanligen

i liten skala, användes ursprungligen för vanligt porträttbruk, men blev efter hand mera sällsynt och förbehölls representationsbilder, framställningar av personer som företrädare för ett ämbete eller en värdighet. Till dessa stora konterfej hörde en i allo värdig utstyrsel

Johan Stålbom? (elev av L. Pasch d. ä.) Ur Rehbinders samling

Okänd dam

av draperier, landskap, arkitektur o. dyl. Barn avbildades dock vanligen i helfigur. Gruppbilder förekommo emellanåt som familjetavlor på epitafier, där man ser familjemedlemmarna stelt uppradade bredvid varandra i målningsögonblicket, de levande på golvet och de nyligen döda i molnbäddar. Hela serier av samtida eller i tiden på varandra följande yrkesbröder kommo till, liksom tidigare regentserier och contemporain-gallerier.

Ehrenstrahl blåste liv i dessa stela typer, gjorde dem till frodiga

självmedvetna människor, som rörde sig tungt, men obehindrat sins emellan. Hans herravälde över det stora måleriets resurser gjorde det möjligt för honom att förläna en ytterst pompös anordning åt mera representativa bilder. Tidens smak för klassisk utstyrsel ledde till ett dittills föga använt slag av porträtt, det heroiska — där modellerna, vanliga dödliga i peruk och pipskägg, kunde odödliggöras i romersk scharlakanstoga och guldharnesk. I någon av dessa kostymeringar ha vi att se minnen från en annan av tidens pseudo-klassiska konstformer — hovbaletterna och karusellerna.

Alla hans typiska porträtt besitta en reliefstyrka, som lät dem lika helt ansluta sig till de stora barockrummens dekoration som ornamenten i stuck och sten. Likaså synas de koloristiskt ha samverkat med väggarnas och möblernas färger till en harmoni av bestämda och praktfulla klanger.

Det är en till leda upprepad skolmästarekritik at ställa Ehrenstrahl till svars för alla sin konstarts svagheter. I vårt sammanhang torde vara nog at påminna om, att han betytt mera för den svenska porträttkonstens tradition än någon målare med undantag av Roslin.

Det krävdes den senare storhetstidens människor för att fylla ut hela hans galleri av typer, likaväl som det behövs det suveräna kungadömet att skapa värdiga himlar åt hans gudar och dygder. Det ehrenstrahlska målar-arvet räddas in i det nya seklet av mästarens stora lärlingsskara; det blev dock på alla håll snävt beskuret av de hårda tiderna. Allt överflöd, all prakt hade gått hädan med den tid, det hörde samman med, och på graven hade Det stora måleriet lagt ned sina penslar.

Men porträttmåleriet lever och lever med en intensitet, som kan synas gåtfull under så tryckta förhållanden. — Det människointresse, som hållit det föregående skedets porträttkonst uppe, var onekligen starkt bemängt med den känsla av självhärlighet, som kan gripa ett helt folk under medgångsperioder. Men innerst inne var det väl knappast en storhetstidens konjunktursak blott, utan mest av allt ett uttryck för den moderna andens självintresse, och *det* lät icke hämma sig i växten av att välmaktstidens garderob med all dess stråt brann upp i den stora eldsvådan.

Under Karl XII:es regering verkade dessutom tidens oroliga förhållanden i yttre mening befordrande på porträttmåleriet. De långvariga krigen och de många årens bortovaro från land och anför-

vanter, föranledde säkert många krigare att låta hugfästa sina drag för de hemmavarande och vice versa.

Såvitt man kan döma av det t. v. överskådliga materialet, hade också porträttmåleriet några ytterst kritiska år kring Karl XII:es död,

G. Desmarées — Tillh. Greve B. De la Gardie, Schweiz

Grevinnan Ebba Margareta Stenbock

varunder också en och annan av konstnärerna utvandrade. Dock icke så att porträtt äro helt sällsynta från den tiden. Så snart ordnade ekonomiska förhållande återinträtt, började man ånyo få råd till annat än dagens knappaste nödtorft, och konterfejarna sysselsättas sedan i stigande grad under de närmaste tre mansåldrarna.

En statistisk-historisk undersökning på 1700-talets svenska porträttmaterial skulle möjligen kunna ställa samman den årliga fre-

kvensen i kurvor, nära nog parallella med vissa kurvor efter speciella ekonomiska fluktuationer. Jag gissar dock, att en sådan porträtthistorisk kurva skulle framträda betydligt jämnare än en motsvarande ekonomisk.

De svenska porträtt från seklet, som vi f. n. känna, uppgå till några tusental. Där de nu hänga i vissa centrala samlingar, i enstaka exemplar i hemmen och kyrkorna runt om i vårt land, ha de många ting att berätta om det svenska folket, som andra dokument icke kunde ge oss upplysning om. Ras- och släkthistoriskt utgöra de naturligtvis ett oskattbart, ehuru ytterst ojämnt och otillförlitligt material.

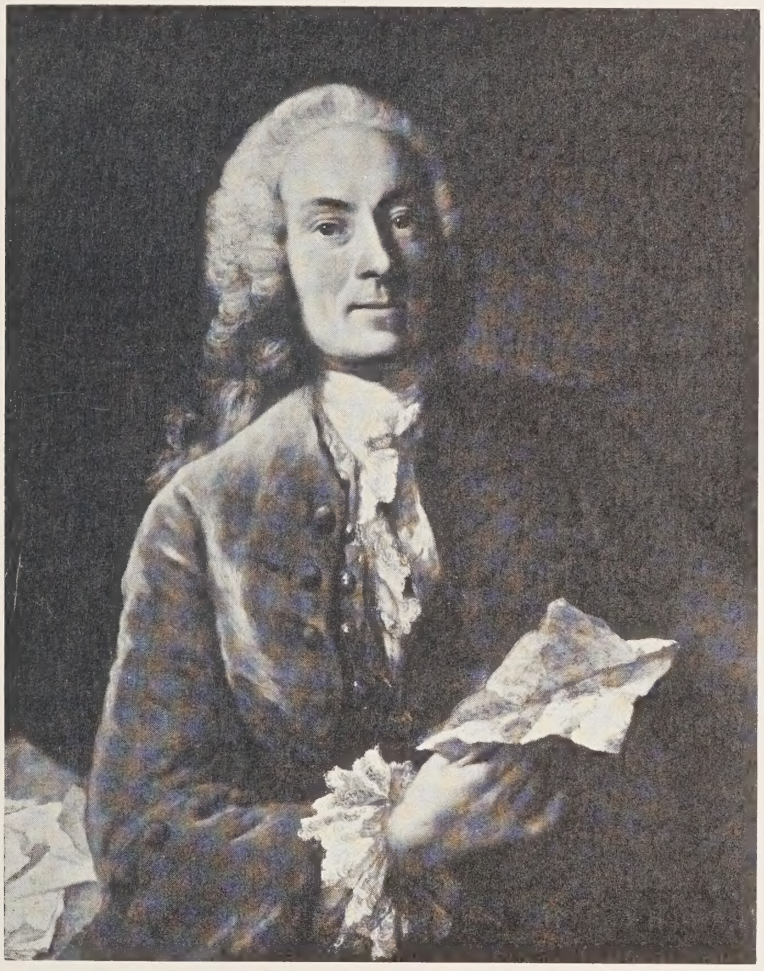
Den del av folket, som lät sin bild gå till eftervärlden, uppgick självfallet till en ringa part av det hela och företrädde på intet sätt hela samhället. Där saknades praktiskt taget hela bondeståndet. »Vilka klasser i svenska 1700-talssamhället läto utföra sina porträtt«, frågar man sig. »De samma som nu«, svarar kanske någon. Vår tid står dock genom fotografien i ett helt annat förhållande till det av konstnärshand utförda porträttet än 1700-talet. Därför är det lätt att förstå, att porträttkonstnärerna då räknade sina uppdragsgivare i ett långt bredare klientel än nu.

Det sakliga materialet[1] visar en stark tillväxt i de privata porträtten, under det att representationsbilderna mot seklets mitt avtaga, för att mot slutet bli något vanligare.

Socialt sett förborgligas porträtten. Detta vill dock alls icke säga, att 1700-talets svenska porträttkaraktär utmärker sig för några speciellt borgerliga egenskaper — så som 1800-talet lärt oss att fatta borgerligheten. Det betyder endast, att det borgerliga klientelet växer. Egentligen är det påfallande, hur litet självmedvetna uttryck de borgerliga livsformerna togo sig i Sverige under denna kritiska tid. Gränserna mellan de båda klasserna voro ju heller icke så varaktiga. Man söker därför under 1700-talet förgäves efter en porträttkonst, som har verkliga rötter i en medvetet borgerlig miljö; endast ansatser därtill finnas före 1800-talets början. Hov och adel äro alltjämt de tongivande och sätta sin prägel också på den svenska porträttkaraktären, ehuruväl hela århundradet igenom tredje ståndets växande inflytande icke helt undgår att ge sig tillkänna i porträttet.

[1] Ett material, som hittills ej nog beaktats, men som konsekvent måste genomforskas, innan man med bestämdhet kan döma om porträtteringens frekvens, är bouppteckningar från den tiden.

Klientelet var här detsamma som under storhetstiden, d. v. s. kungligheten och de högre ämbetenas representanter. Adeln, med dess skyldigheter mot gamla eller kommande an-serier, är fortfarande konterfejarnas trägnaste uppdragsgivare. Detta gäller den



G. Desmarées Upsala universitet

Hovrådet Johan Arckenholtz

förmögnare gods- och ämbetsadeln såväl som den mindre bemedlade officers- och tjänstemannaadeln. Men borgerskapet, med dess stigande självkänsla, vill icke stå aristokratien efter i förfinade och solida traditioner. Här tycks vissa av de rika köpmansfamiljerna i Göteborg och Stockholm ha gått i spetsen. Mycket tidigt förekomma vissa släktnamn, som bibehålla sig i porträtthistorien seklet ut, några av dem visserligen senare med adelsvapen på ramarna.

Även bland småborgare, handlande, tjänstemän, hantverkare visar det sig ha blivit verklig sed att anlita konterfejaren. De konstnärliga fordringarna fingo naturligtvis bli efter råd och lägenhet, men önskan att se sin bild målad i stort eller i miniatyr eller senare klippt i silhouett hade upptagits i folkets vanor, och porträtten ha aktats och bevarats genom flere släktled.

Prästporträtten utgöra en klass för sig. De förekomma rikligt från hela seklet och äro i regel menade som representationsbilder, d. v. s. återge modellen i ämbetsutövning. I stor utsträckning hänga de i vederbörandes kyrka till åminnelse av den avbildades verksamhet där. Ur individuell synpunkt ha de vanligen mycket litet att säga. Prästkonterfejen i gemen återge en klasstyp mera än personligheter.

Frågan om individualiseringen i 1700-talsporträttet för oss in på tidens allmänna krav på likhet mellan modell och bild. Med reservation för en viss grad av igenkännlighet i bilden, är ju denna fråga på sitt vis identisk med hur modellen *önskade* se ut, vilket i sin tur skiftade efter olika tidsideal, utpräglat typiska eller utpräglat individualistiska. Det civiliserade *mans*idealet står ännu under hela 1700-talet i Europa under starkt inflytande av renässansens mansideal, hovmannen. Så länge förhållandena i det monarkiska Frankrike ange tonen, d. v. s. ända fram till romantikens vårbrytning och den stora revolutionen, härskar detta ideal. Ännu under Ludvig XIV hade det i porträttet framträtt med en tung känsla av ceremoni, av självrespekt, och auktoritet. I Frankrike är det la Régence, som avlägger värdigheten, den förbehålles den tyngre offentliga apparaten och dess motsvarighet inom porträttet, representationsbilden.

De nya idealen krävde mindre later och mindre mått. Hela den spirituella och eleganta helhet av materiell kultur, som formades ut av rococotiden, rör sig ju i en mycket liten skala.

I Sverige släppte man aldrig helt på värdigheten i porträttet. Det är blott enstaka personliga företeelser, som bryta konventionen härutinnan. Men utvecklingen följer på ett måttfullt vis skiftningarna i de franska förhållandena. Det betydelsefulla är också på denna punkt, att förebilderna nådde oss *direkt*, utan brytande medium i andra folks smak.

Tidens andliga fluktuationer och förändringarna i människornas yttre habitus ha ju alltid rört sig i ett visst inbördes sammanhang. Vad som påtagligt kan fasthållas är, hur människan formar sitt yttre

omhölje och sin miljö efter samma stilistiska tendenser, som får sina känsligaste och mest följdriktiga uttryck i konsten. Skulle man härutinnan framhålla något drag framför andra i 1700-talets konkreta smak, så vore det väl närmast dess sensuella känslighet för

J. H. Scheffel

Okänd dam

Tilh. Premiäraktör Anders de Wahl

stoff och form, som efter hand utvecklats till ett raffinemang, vilket i Europa icke nåtts sedan sen-antikens dagar. Til förklaringen av denna böjelse i tiden bör i sin tur påminnas om en viktig praktisk förutsättning för den förebildliga franska miljöns utformning. Den har mer och mer utvecklats i riktning av en exklusiv *inomhuskultur*, d. v. s. former och material utbildades under förutsättning att göra tjänst inomhus, eller under lika skyddande förhållanden.

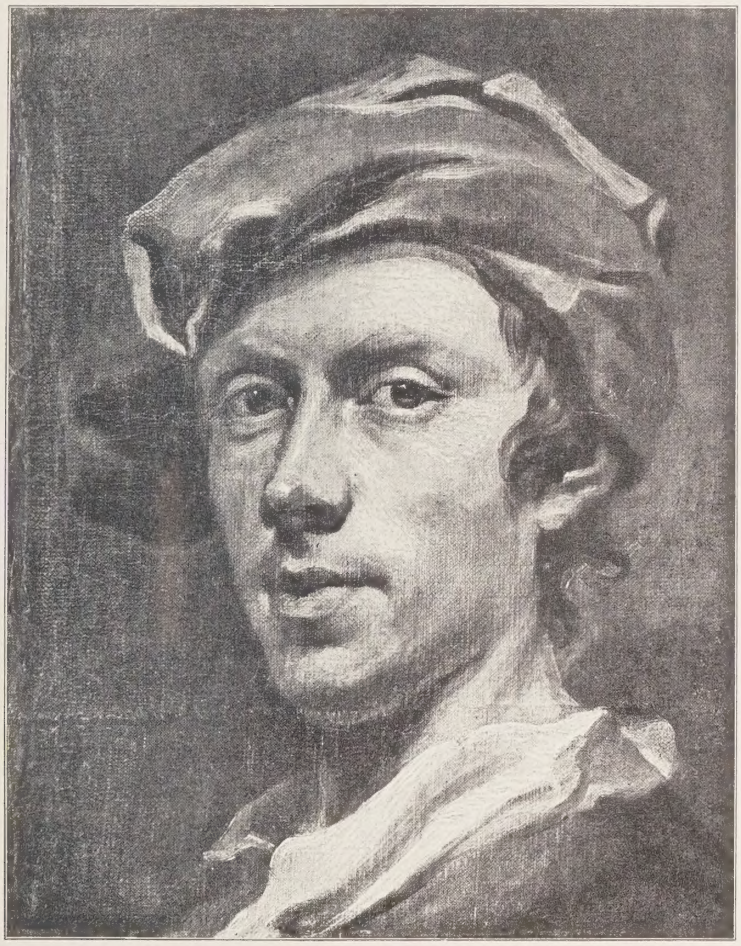
Den bild av *kvinno*typen, som porträtthistorien ger, är utan tvivel åtskilligt ensidigare och mera konventionell än vad som gäller manstypen. Kvinnans uppgift i porträttet har ännu mera än i livet varit att behaga, och detta gäller ju 1700-talet i mer påfallande grad än kanske något annat sekel.

I de karolinska damporträtten möta vi en finbyggd kvinnotyp, av blek och spotsk uppsyn, som det släta mörka dräktmodet stryker under på ett pregnant vis, och detta litet stela tycke vidlåder det svenska damporträttet seklet igenom. Rococons kvinna såsom t. ex. La Tour eller Nattier tolkat henne, är mest av allt skälmsk och spirituell, rörlig och raffinerat säker i sin apparition. Livets stora årstider med dess naturliga skiftningar, fingo ej nå henne, hon levde för att förverkliga ett ideal av grace och glädje. Den variation av denna typ för det evigt kvinnliga, som de svenska rococoporträtten ge, är förvisso förenklad och präglad av knappare förhållanden, men i vilken grad typen var tongivande, kan man göra sig en föreställning om i de legio porträtt av vördiga prostinnor och kaplansfruar, som långt ut i landsbygderna gåvo ett återsken av detta förkonstlade och graciösa kvinnoideal.

Mot seklets slut påverka de moderna strömningarna också konventionerna på detta område, och de livsmakter, som hållits ned av rococon, kommo till heders på ett ofta demonstrativt vis — moderlighet, obunden naturlighet i rörelse och känsloyttringar, enkelhet i dräktväsen. I vårt land kan man emellertid konstatera ett långvarigt fasthållande vid idealen från seklets mitt. Detta gäller naturligtvis provinsen mer än huvudstaden. Betecknande är att landsortskonterfejarna något årtionde fram på 1800-talet ännu icke helt släppt rococoformerna, medan här och var allmogens bildsnidare ännu vid seklets mitt höllo fast vid dem.

Vända vi oss från tidssmakens växlingar till porträttörernas sätt att tillmötesgå dem, snudda vi vid det andra av porträtthistoriens huvudproblem. — Det ligger utan tvivel en djup sanning uti påståendet, att de *stora* porträttmålarna skapa sin tids människor åt eftervärlden. De största gå på sitt vis än längre, de avslöja de djupaste allmänmänskliga dragen hos sin samtidsindivider. Söka vi följa sammanhanget i utvecklingen mellan en av de stora porträttmålarna och hans tid, se vi allt mera tydligt, hur den intima kontakten med miljön icke kan undgå att avsätta ett stycke tidshistoria i deras verk, icke blott yttre drag, utan också en inre samstämmighet i uppfattningen.

Smidighet har självfallet varit ett av de första kraven på en porträttör — smidighet i att följa förändringarna i tiden, smidighet i observationen. I tider då porträttmålarna uppehållit en intim förbindelse med det stora figurmåleriet, tycks deras uppfattning vunnit



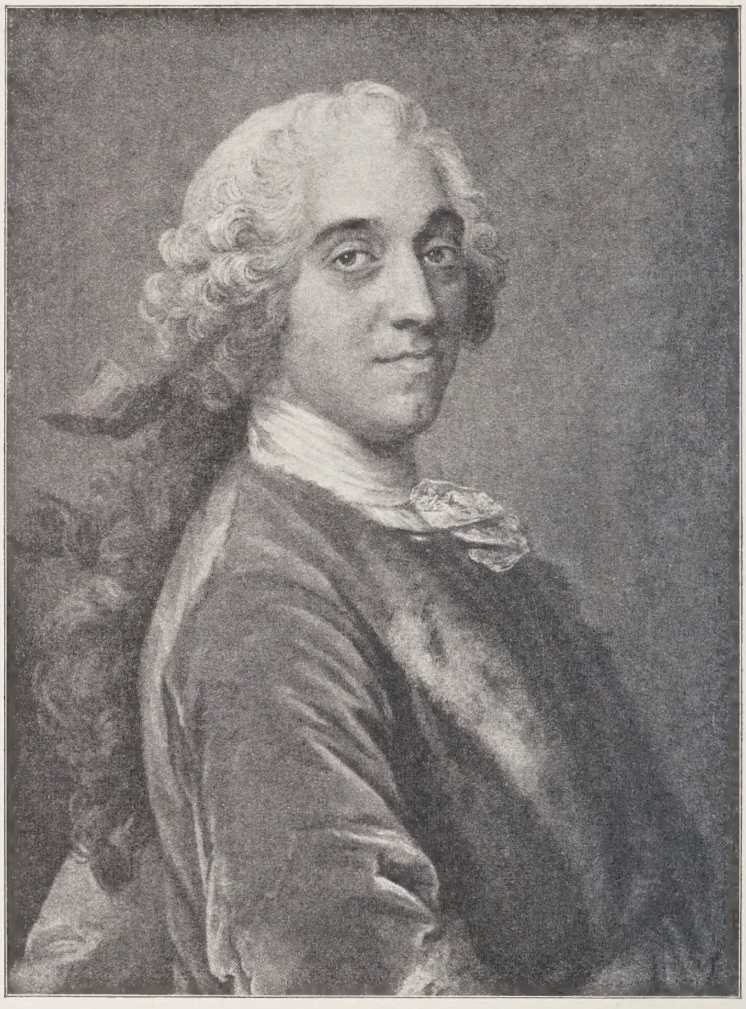
Olof Arenius — Fånöö, Upland

Självporträtt

ett visst stöd i detta, deras fantasi bibehåller en viss stor ambition för det *skapande* även i deras porträttkonst, och de bli icke i samma grad rent avbildande som specialisterna. Genomsnittskonstnären i 1700-talets porträttmåleri, som starkt tenderar mot skilsmässa från det »stora« måleriet, är också i hög grad en tidsprodukt, som varken går fri från mänsklig torka eller konventionalism, vilket icke hindrar, att de *genialiska* begåvningar, som råkat in i ett exklusivt porträtt-

måleri, varken låta binda sin fantasi eller sin formella intensitet av de skrankor, som specialiteten ställt på dem.

I Sverige har specialiseringen från seklets början karaktär av nödtvång. Beställningar på figurmåleri avtogo så starkt, att konst-



Gustaf Lundberg Krageholm

Okänd herre

närerna fingo nästan uteslutande ägna sig åt konterfejet. Landets främste och länge ende konstmålare med privilegium, den kunglige hovmålaren, fann icke längre som på Ehrenstrahls tid, anledning att sysslsätta en stor skara lärjungar för att till höga överhetens odödliga beröm måla jättedukar med allegorier och historier. Sådana uppdrag förekommo viserligen, men allt mera sparsamt. Hov-

målarens egentliga uppgift blev porträttörens. Detta förhållande varade seklet genom. De kungligas och hovets beställningar betyda länge för alla konsterna de viktigaste. Deras behov av porträtt — allt ifrån miniatyrer till statsbilder — äro att räkna med som

Gustaf Lundberg Maltesholm

Greve Pontus Fredrik De la Gardie

fasta, och de räcka till även för konstnärer utom hovtjänst. Men den kunglige hovmålarens ställning gör honom i verkligheten till den mest anlitade porträttören i landet.

De övriga porträttmålarnas ställning var långt mindre lönande och säker. Yrkesmässigt sett, funnos konterfejare både inom skråorganisationen och utanför denna. Vi påminna oss den kamp, som

länge pågick, mellan de fria konstnärena och skråna, som efter hand ledde till, att de fria konsternas utövare erkändes som självständig grupp utanför skråsamhället. För landsortfamiljernas behov kallades emellanåt de mera anlitade Stockholmsporträttörerna i uppdrag utanför huvudstaden. Men utom dessa konstnärers krets ha vi att räkna med en liten skara konterfejare, som helt verkade i landsorten, inom vissa städer eller vissa provinser.

Arkitekturen och dess dekorativa dotterkonster hade seklet igenom sin fasta punkt i de kungliga byggena, främst slottet i Stockholm. Kring dessa samla sig ansträngningarna, från dessa stråla nya uppslag ut och påverka traditionsbildningen inom konst och yrken.

På porträttkonsten blevo slottsarbetenas inflytande mindre än t. ex. på det dekorativa måleriet. Men även detta nåddes av verkningarna, fast kanske utan slottsbyggnadsdeputationens egentliga avsikt. Mer än en av de unga konstnärer, som foro utomlands för att sedan återvända som porträttmålare, hade fått ekonomiskt stöd till sin resa ur slottsbyggnadsmedlen under förutsättning att de skulle utbilda sig till historiemålare i det stora byggets tjänst. Långt mera än sådana enstaka företeelser innebär för porträttkonsten liksom för måleriet i allmänhet den permanenta närvaron av en fransk konstnärskoloni. Betydelsen av denna inplantering av levande fransk målartradition och konstuppfattning, har till full klarhet framhållits av dem, som behandlat epokens historia. Det franska inflytandet hade alltifrån *Bourdons* tid nått den svenska konsten på spridda punkter. Att den nu blir allenarådande, betyder för porträttets del en bestämdare inriktning mot elegans, formklarhet och ljus färgskala, som trots motrörelser varat seklet ut.

Under de första två decennierna av 1700-talet hade skilda inflytanden gjort sig gällande, framför allt kanske engelskt. — Impulserna utifrån nådde oss på många vägar. De starkaste tillskotten betydde utan motsägelse de svenska konstnärskrafter, som tid efter annan under hela århundradet vände åter från sina studier utomlands. Omsättningen av krafter var som alltid en viktig hävstång i tidens konstutveksling. Vi se konstnärerna resa ut och vända åter till hemlandet, som bin i en kupa, seklet igenom.

Några av de mest betydande begåvningarna stannade för återstoden eller större delen av sitt liv utomlands, och gingo praktiskt sett förlorade för Sveriges konst, men ett par av dem kommo dock som lärare och förebilder att få stor betydelse för porträttkonsten

i hemlandet. Så hade Michaël *Dahl* lett in en ström av engelskt inflytande i det svenska porträttet genom sin elev Lorens *Pasch* d. ä., så kom *Roslin* vid seklets mitt att verka avgörande på det svenska porträttets utformning.

Det var ett tätt tillflöde av krafter här hemma: Krafft kom åter

A. Roslin Bellinge

Arkitekten Jean E. Rehn. 1756

1696, Scheffel inkom 1723, Schröder åter 1724, den äldre Pasch 1728, Arenius 1736, Lundberg 1745, L. Pasch d. y. 1766, P. Krafft d. ä. 1769, Elias Martin 1782 och 91, v. Breda 1796. Att vara den sist hemkomna betydde för en god kraft vanligen att bliva den mest sysselsatte, och från hans arbeten spridde sig de senaste intrycken utifrån långt bort till landsortens kringresande konterfejare.

En annan ingripande faktor att räkna med var naturligtvis utländska porträtt i original och kopparstick, som titt och tätt kommo

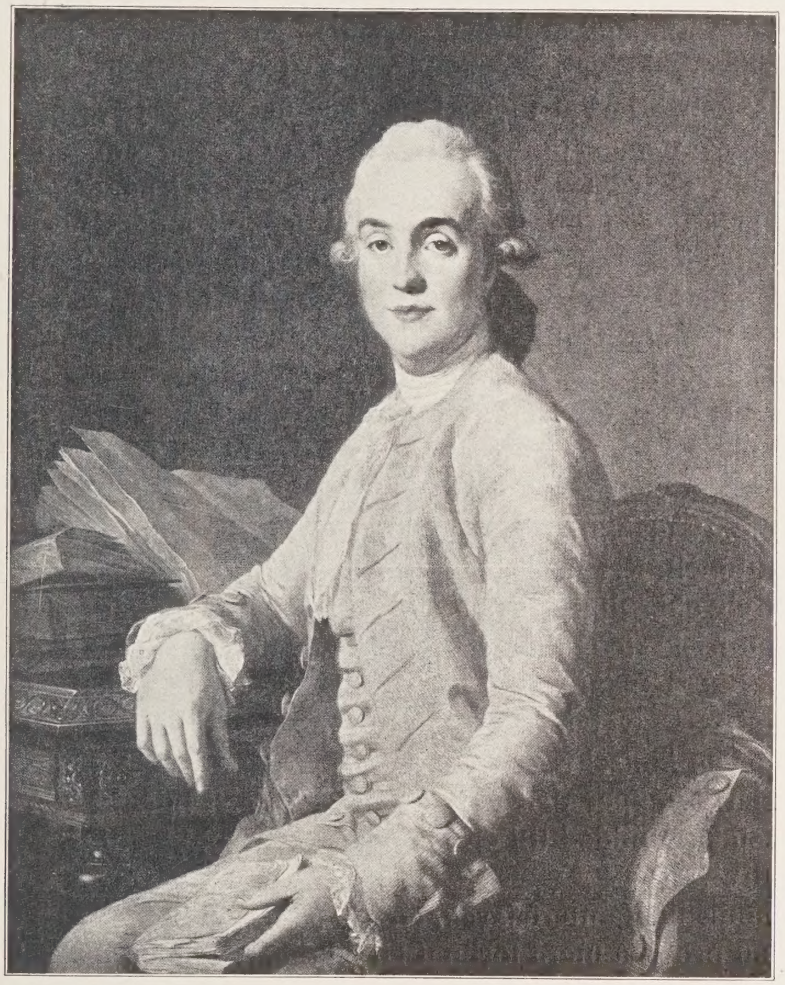
in i landet. Särskilt de större representationsbilderna, t. ex. de kungliga gåvoporträtten, ha härvid betytt mycket. Vid några bestämda tillfällen kan man konstatera, huru kort tid efter att sådana paradporträtt kommit in, deras komposition efterbildats nära nog kopiemässigt av ansedda målare. Sådana fall äro beaktansvärda. Icke så mycket för de svenska målarnas minst sagt direkta förhållande till förebilderna, men fast mera som sällsynt goda tillfällen att studera *hur* de svenska konstnärerna översatte från franska.

I de mest utpräglade fallen rör det sig icke bara om en förenkling av såväl det plastiska och av färgens tonrikedom, utan om en översättning till ett tydligt personligt språk. Över huvud taget är det dock ytterst vanskligt att döma om vad som i sådana fall får tolkas som resultat av oförmåga, som allmän svensk stiltendens eller som personligt språk.

I allmänhet kan man säga, att de svenska målarna ansluta sig till de mera konventionella av de franska förebilderna. I det hemmasvenska 1700-talsporträttet märker man också en klart enhetlig tendens mot det, som väl är den formella stommen i all klassicism, det *plastiska*. Som jag i ett tidigare arbete framhållit, bygger det traditionella franska 1700-talsmåleriet mest av allt på en överlägsen behärskning av volymen, och det koloristiska är — som i all äkta akademism — blott ett komplement till formen. För uppfattningen av den formella traditionen i det svenska 1700-tals porträttet har det ett visst intresse att beakta detta. Tidens hela konstpedagogik gick ut på att behärska denna form, att kunna teckna med tillräckligt säkert öga för valörer och stoffverkningar; och de konstnärer, som ville hålla uppe och utveckla denna förmåga, fortsatte därför livet ut att teckna levande modell.

Såvitt man kan förstå, fingo de svenska målarynglingarna slita ut allt för mycket av sin studietid på att konditionera som lärlingar i atelieerna. Med intet eller klent ekonomiskt stöd hemifrån, blev studiet efter modell sällan vad det bort bliva för att de skulle få helt välde över sin teckning. Mycket av den konst, som skapades hemma, vittnar också om att de bästa vunnit sin egentliga skicklighet i återgivande av stoffer och andra detaljer, medan de nästan aldrig bemästra sina porträttmodeller som helhet och gestalt. Detta är ett genomgående drag hos nära nog alla. Icke ens pariserSvensken Roslin är helt fri från denna svaghet.

Porträttmålarnas arbetsmetod frestade också till fusk i figurstudiet. Det syns ha varit vanligt att endast taga en ansiktsstudie och möjligen ett utkast till gestalten efter porträttföremålet, målningen utarbetades sedan efter kostym på mannekäng, varvid acces-



A. Roslin — Öveds kloster

Greve Gustaf Adolf Sparre,
Vanås-samlingens stiftare.

soarerna fingo en ofta stillebenaktig detaljering. Anordningen av det hela var oftast en tillämpning av gängse kompositionsschema, vars upphov i de större porträtten regelbundet kan föras tillbaka till de franska förebilderna och över dem ej sällan till van Dyck eller någon av det föregående seklets andra stora mästare.

Mycket få av rococons porträttörer intressera sig för ljusverk-

ningar. Modellen ställes vanligen i den neutrala atelierdagern, så att ansiktsformen framträder i lämpligaste reliefverkan.

Kolorister som *Watteau,* som *Chardin* och *Perronneau*, vilka avlockade föremålen dess finaste tonverkningar, framstå länge som personligt isolerade fenomen. Mot seklets slut, under inflytande från Italien och England ändra sig förhållandena under en kort period.

Rococons färggivning är närmast ett smakfullt urval för dekorativa syften. Därvid utvecklades hos de bästa ett raffinerat tonsinne för sammanställningar. Hos medelmåttorna reduceras urvalet till ett säkert avvägt schema. Detta slags färgsmak når genom handtverket hela tidsmiljön. Till en början användas heltoner i en djup skala, efter hand lättas denna upp till idel blonda färger, vilka slutligen (under Ludvig XV:es sista tid) förvandlas till övervägande halvtoner. Där möter slutligen den inbrytande ny-klassicism med dess hårda, bestämt sammanställda färgskala.

Mycket få av de svensk-franska målarne visa påfallande personlig känslighet för färgen. Lundberg är en god kolorist i början av sin bana, Roslin är långt ifrån säker i valet av toner, Pasch kan i sina bästa ting ge utsökta sammanställningar, men är mycket ofta enbart konventionell, Krafft visar sig först mera omedelbar, men stelnar snart i ett okänsligt schema. Hilleström framstår till sist kanske som den friskaste och omedelbaraste av dem alla.

I de mera anspråkslösa konterfejarnas hand undergå färg- och formmotiven givetvis mycket olika förändringar. Formen tycks genomgå en konsekvent förtunningsprocess. Hos de minsta landsortsmålarna tappar den ibland all volym och blir till ytornament, hos enstaka utbildad till en genomförd personlig stil av egenartad dekorativ verkan.

Genomsnittskonterfejaren, en *Stålbom,* en *Brander,* en *Eklund,* ge sällan prov på mera förfinat färgsinne. Vanligen arbeta de med icke fullt rena toner.[1] Däremot finner man ännu längre ut i periferien understundom konterfej, som i formen stå nära allmogemåleri, men vilka koloristiskt röja en frihet och känslig uppfattning av tidsmotiven, som äro mycket beaktansvärda.

Vår 1700-talskonsts stora kolorister, *Pilo* och *Martin,* äro outsiders, som undgått att gripas av den ensidigt plastiska ambition, som lådde vid den franska akademism. Deras konst står genialt

[1] Möjligen kan oklarheten i deras kolorit bero på att vissa färgstoffer varit mindre väl beredda och under årens lopp förändrats.

isolerad vid sidan av allt det traditionella, som hade atelierhandtverkets både soliditet och begränsning. Deras inspirationskällor lågo ifrån tidens allfarvägar. Förebilder som Rembrandt och tidens venetianska och engelska kolorister skymta som de mest påtagliga.

A. Roslin — Fånöö, Upland

Fru Anna Johanna Grill med sin dotter och svärson Peill

Pilo ägde på en gång en stor plastik och ett hänsynslöst personligt färgspel. *Martins* plastiska sinne var kanske abnormt outvecklat på vissa punkter, i andra så mycket finare; han gav underliga och nya värden i svensk konst. Som kolorist förefaller han att ha haft obegränsade möjligheter.

Breda, som avslutar seklet, tyckes vid första bekantskap starkt personlig och traditionsbrytande i känsla och uttryck. Möter man

honom ofta blir man varse, att han konstnärligt är mera eklektiker och till sin typ mera konventionell än man kanske först är böjd att tro. Hans porträttkonst hänger till sin anda mera samman med det slutande seklets romantik än med det inbrytande. Tekniskt betecknar han dess värre ett brott med 1700-talets solida traditioner.

Då man söker reda ut sina intryck från en så omfattande uppvisning av en epoks konst, som svenska 1700-talsutställningen i Köpenhamn 1921, gör man sig kanske först den frågan om hur urvalet gjorde rättvisa åt epoken som helhet. Huvudintrycket var utan tvivel ståtligt. De största personligheterna *Pilo, Roslin, Martin, Sergel* dominerade med full rätt, då det gällde att ge ett samlat intryck, icke av konsten i Sverige under 1700-talet, men av vad ett litet folks konstnärliga elit mäktat Europa runt, hemlandet medräknat.

Blev rättvisa gjord åt den sammanhängande traditionen i vårt 1700-talsmåleri? frågar man sig vidare.

Det är sant, att den knappa förberedelsetiden icke medgav ens en så allsidig uppvisning, som vår kännedom om materialet hade medgivit, men frånsett ett par enstaka luckor för hela decennier, gav utställningen sammanhanget klart.

Seklets början var mycket glest företrädd. På så vis blev den italienskt och engelskt påverkade traditionen nära nog skymd av den franska rococon. Det senare engelska inslaget genom *Elias Martin* och *C. F. v. Breda* belystes däremot på ett nära nog övermäktigt vis. Bredas anseende skadades utan tvivel något av att för många och icke uteslutande goda arbeten kommit med.

Utställningen inleddes av Karl XII's hovmålare *David v. Krafft,* som också konsthistoriskt för barockmåleriet in i 1700-talet. Han är Ehrenstrahls systerson och elev; en första påminnelse om att släktförbindelserna seklet igenom spela en stor roll i de konstnärliga förbindelserna generationerna emellan. Senare starkt bestämd av italienska och franska förebilder (*de Troy*) sluter sig hans konst stramt till den sen-barocka riktningen i porträttet, vilken helt visst är konventionell men fri från pseudo-klassisk apparat. Det var ett underligt sammanträffande, som gjorde att han företrädde med ett porträtt av den karolinska tidens störste konstnär, *Nicodemus Tessin* d. y. (Bild s. 211). Bilden, en stolthet för Fredriksborgssamlingen, var relativt litet känd av oss svenskar, ehuru den är väl så intressant som något Tessinporträtt vi äga i vårt land.

Den framställer arkitekten som ung, väl närmast i början av trettio-talet. Nära nog jämnårig med *Krafft,* vistades han samtidigt med denne i Italien åren 1687—88, och det är möjligt, att det franka porträttet utgör ett minne från denna resa. Posen och anordningen

A. Roslin. Tillhör AB. Nordiska kompaniet, Stockholm

La Marquise Bec de Lièvre

— typiska för tiden — minnas vi från många senare *Krafft*-porträtt. Koloriten utmärker sig för värme och must, den mörka bottentonen är den vanliga i hans arbeten. Porträttet ger ett lika bestämt intryck av den ännu resande unge konstnären *Tessin* som *Desmarées'* bild på Gripsholm av den gamle rådsherren *Nicodemus Tessin* med sitt livsverk snart bakom sig.

De mera kända konstnärssläkterna voro alla företrädda. Av fa-

miljen Richter, som var artistiskt verksam under seklets förra hälft saknades den kanske märkligaste medlemmen Ehrenstrahlseleven *David Richter* d. ä. Utvandrad till Wien, tillhör han med sin konst

Per Hillesträm Konsul Hj. Wicander

Modehandlerskan

icke den inhemska svenska produktionen, men blev en av de mera ansedda porträttörerna ute i Europa.

Den enda av de tidigare emigranterna, som kom att betyda något för den inhemska utvecklingen, var en annan Ehrenstrahlselev, *Michaël Dahl*. Erkänd och anlitad porträttör hos den engelska aristokratien, blev han mittpunkt i en hel liten konstnärskoloni i London. Förnämligast genom lärjungen *Lorens Pasch* d. ä. kom hans engelska porträttstil in i den tidigare svenska utvecklingen. Såväl hans människotyper som hans komposition och teknik gå igen hos

lärjungen i dennes tidigare och bästa saker. Pasch hörde till de på utställningen orättvist behandlade. För att belysa sammanhanget både med den mera lysande sonen och med det engelska inflytandet,

Per Hilleström — Tillhör Frk. B. Barnekow

Vid fönstret

hade det varit av intresse att ha haft med några typiska konterfej av hans hand.

De båda bilderna av *Michaël Dahl* voro beaktansvärda som påminnelse om sambandet med den svenska traditionen. Bägge datera sig från ett skede, då hans inflytande blev märkbart här hemma, men hade icke mycket av den friskhet, som Dahls måleri var berömt för.

David v. Kraffts äldre samtida, den holländskfödde *Martin Meytens*

d. ä. borde också med all rätt varit representerad. Redan i ett visst konkurrent-förhållande till Ehrenstrahl, förträdde han mera diskreta ideal än denne. Hans porträttkonst, som är stillsamt realistisk på äkta holländskt vis och utbildat till en ren specialitet, för honom i vissa avseenden närmare det nya seklet än vad Ehrenstrahl stod.

Hans son och lärjunge *Martin Meytens* d. y. utvandrade tidigt (1712). Men hans konst, allt annat än svensk till sin karaktär f. ö., kom genom hans tillfälliga besök här (1730) att lämna spår i den inhemska traditionen, bland annat genom de porträtt han utförde av kungaparet, och vars typer sedan en tid klichémässigt upprepades av de olika konterfejarna i landet. Två av porträtten på Köpenhamnsutställningen stamma från detta besök: självporträttet och den musicerande familjegruppen, rätt så betecknande prov på hans stil, vilken utmärker sig för en tung, understundom något grotesk livfullhet.

Georges Desmarées är en annan av Meytens d. ä:s elever, som söker sig utomlands (1724) och gör lycka där. Med internationellt påbrå, som så många av tidens konstutövare, och med långt mera kultiverade sinnen än den svenska genomsnittsartisten, besitter han en utomordentlig anpassningsförmåga. Hans svenska produktion utgör en kvalitativt betydande del av krisårens porträttkonst, kanske den mest betydande.

Hans formella utgångspunkt är den äldre Meytens reserverade och kalla stil. Han besitter dock mera elegans och spänstighet. Han söker sina anordningar hos franska förebilder; det är onekligen en klar sjuttonhundratalskaraktär i dessa tidiga porträtt. Deras stil ansluter sig lika påfallande till svensk tradition som hans senare äro tysk-italienska till hela sin karaktär. Det tyska rococomåleri, han där företräder, har som bekant ej sina djupaste rötter i den franska konsten med dess formkult utan i den koloristiska italienska sen-barocken.

Bilden av grevinnan Stenbock (Bild s. 215) ger en chic hovskönhet, som till typen kunde vara farmor till Lorens Pasch d. y:s förnäma ungdomar. Med säkra medel — en smakfull dekorativ anordning, genomförd kall sober färgskala — har han här åstadkommit ett konventionellt arbete av mycket solid verkan.

Det ståtliga konterfejet av greve Karl Gustaf Spens hör också till Desmarées svenska arbeten. Typen är helt karolinsk med dess stramt officiella turnyr. Redan detta porträtt röjer emellertid i hög

grad den fallenhet för det måleriska, som konstnären senare skulle utbilda till stil.

Av bilderna från det måleriska tyska skedet i Desmarées liv gåvo de övriga på utställningen goda och belysande prov, både på hans senare porträttstil och på det religiösa måleri, han som katolsk konvertit utvecklade. I denna krets framstod det berömda Archenholtzporträttet (Bild s. 217) på ett lysande sätt. Både dess mänskliga koncen-

P. Krafft d.ä. Bosjökloster

Greve Nils Bonde

tration och dess levande måleriska föredrag gripa en starkt. Att döma av Desmarées' bilder, som finnas att se i Sverige och i Tyskland, har man svårt att tro, att konstnären kunnat skapa bättre verk.

Georg Schröder, som verkade som sin lärare David v. Kraffts efterträdare i hovmålaresysslan en lång följd av år, hörde också till dem, som en tid studerat i Londonkretsen. Några intryck från det engelska porträttet äro svåra att upptäcka i hans svenska produktion. De utställda porträtten — knappast ägnade att visa hans bästa sidor — äro, som det mesta han gjort, att hänföra till internationell senbarock, mest av allt bestämd av italienska förebilder. Schröders talrika konterfej ta en bred plats i vårt porträttbestånd från decennierna närmast före sekelmitten. Enstaka av dem ha ett betydande

tekniskt värde, på en gång sirliga och säkra i formen. Som hovmålare blev han mycket anlitad, men hade starka konkurenter i Pasch d. ä. och Arenius, vilka också kommo att betyda mera än han för den allmänna utvecklingen. Hans varaktigaste berömmelse torde ligga i hans lärareskap till Roslin.

Då det gäller långvarig och i god mening jämn insats i den svenska produktionen, kan säkert ingen tävla med *Johan Henrik Scheffel.* Hans verk ge, i sammanhang sett, ett väsentligt avsnitt av själva traditionen. Inte minst ur den synpunkten skulle ett ingående studium av hans produktion säkert vara mycket givande. Tyskfödd och utbildad i sitt hemland, förlorar hans uttryckssätt aldrig ett visst tyskt drag. Han står dock i ovanligt levande förbindelse med den svenska miljöns utveckling.

Scheffel var, så vitt jag känner, ren porträttspecialist. En kortare tid arbetade han som elev till David v. Krafft. Hans tidigare målningar t. ex. fältprosten Norberg på Gripsholm, äro anmärkningsvärt duktiga människoskildringar, säkert uppfattade, en smula buttert, men bestämt givna. Hans lust att karaktärisera följer honom alltjämt genom skiftningarna i stil och tidsanda. Porträtt av den okända damen (Bild s. 219) och av friherre Leonard Klinckowström (nr. 15 o. 13 på utställningen) äro också ett par ovanligt präktiga karaktärsbilder.

Hans ungdomsbilder utmärka sig för en varm och djup kolorit, ett rökigt ljusdunkel ock en knubbig modellering, med livliga små glansdagrar. Annu under 1750-talet bibehåller han de väsentliga dragen i denna. De flesta bilderna på utställningen voro från denna tid. Med den inbrytande rococon lägger han om sin palett till ljusare, mindre varma toner och ägnar ett större intresse åt stoffernas elegans. Förebilden är otvetydigt *Gustaf Lundberg,* det svenska rococoporträttets egentlige skapare. Under dennes inflytande skapar han ännu på sin ålderdom (1760-talet) några utomordetligt eleganta damporträtt.

Scheffels långvariga, trägna verksamhet ger intryck av en arbetsbegåvning av ett jämnt och lyckligt slag, som icke var helt vanlig hos hans svenskfödda yrkesbröder. Hans yngre samtida, *Olof Arenius* hörde till de kanske typiska svenska målarebegåvningar, som göra stolta ansatser, lyckas ej helt och frysa inne av hård självkritik och för ömtåliga arbetsvanor. Bedömda utifran de personliga möjligheterna, som man kan spåra, hör hans verk till de intressantaste i den svenska traditionen. *Arenius'* hela kynne har något av upp-

svensk karskhet och bravur. Minst av allt syns det ha legat naturligt till för en porträttör åt en rococopublik. Han undviker det feminina i rococon, söker sig till de stoltaste förebilder som *Rigaud* och *Largillière,* kopierar dem, efterbildar dem, och får sina typer nack-

P. Krafft d. ä. Fånöö, Upland

Porträtt av gammal fru

styvare och mäktigare än vad som ens passade i tidens statsbilder. Hans lyckligaste arbeten äro också mansporträtt av stolt och rättfram hållning, sådan som det av greve Erik Stenbock på utställningen.

Arenius strävar efter att ge monumentalitet i skildringen. Hans ansiktsmasker äro inga smidiga analyser utan brett bestämda karaktärer. Hans dräkter och accessoarer äro inga känsliga stoffskildringar, utan vanligen brett och plastiskt hållna.

Självporträttet (utställningen 38) (Bild s. 221) från ungdomsåren är ovanligt nog ett spelande livligt arbete. Där finnes nerv på ett annat vis än i de senare sakerna. Det distinkta i färgen — han älskar blått och manganrött — följer honom däremot ständigt, och blir slutligen till enbar hårdhet. Arenius' dukar ha mer än andra under åren skadats av olämplig beredning — sannolikt farliga ämnen i bolusgrunden. Många av hans ursprungligen bästa arbeten ha på så vis gjorts onjutbara.

Man har framhållit, (Levertin o. a.) att Arenius ursprungligen också var verksam som skulptör. Det starkt plastiska draget i konstnärens stil blir ochså småningom övervägande. Denna form är rent personlig och ger sig starkt tillkänna i tidens tradition, icke minst hos hans lärjungar. Bland dessa bygger *Pilo* upp sitt måleri på en stomme av denna breda plastik. Vid studiet av Arenius' mindre kända saker, har jag mer än en gång överraskats av samt också framhållit, huru nära flere av Pilos mansporträtt (kamratporträtten från Köpenhamnstiden) stå dessa osminkade karaktäristiker, icke koloristiskt, men i formen och i människoskildringen, i så hög grad, att man är frestad att tro att arvet från Arenius utgör ett av de säkraste stöden för hans porträttstil.

Vad Arenius saknade i de egenskaper, som tiden var särskilt svag för, hade Gustaf Lundberg i så mycket större mån. Lundbergs konst ägde främst den gåva, som rococomänniskorna sist af allt ville undvara i porträttet — grace. Denna egenskap mera än andra gjorde Lundberg efter hemkomsten och för tjugo år framåt till landets mest anlitade porträttör. De av hans egna pasteller som finnas kvar, torde uppgå till halva tusentalet. Om någon enskild konstnär har äran av att ha skapat det svenska rococoporträttet är det Gustaf Lundberg. Han var den ojämförligt tongivande. Icke blott hans elever, utan också andra äldre och yngre samtida porträttörer kunde icke undgå att forma sin stil efter hans. Som kungl. hovmålare blev han, efter vad man kan döma av bevarat material, så gott som ensam om att få utföra direkta porträtt av de kungliga. I de flesta kungliga porträtt, som jag sett av andra konstnärers hand från 1750- och 60-talet, gå ansiktsdragen tillbaka till Lundbergska pasteller. Och ännu så sent som 1770, sedan *Pasch d. y.* och *Krafft* kommit hem, reproduceras en sådan pastell i de officiella porträtt av den unge kronprinsen som Pasch utförde. I förbigående sagt,

blev under denna tid den större statbilden mycket tillbakasatt för det intima porträttet.

Lundbergs konst hade under Pariseråren tagit till sig mycket av vad den franska rococon ägde av len och elegant charme. Som

P. Krafft d.ä. Gripsholm

Carl Michael Bellman

elev av Largillière hade han icke förvärvat mycket av dennes voluminösa kraft, men säkert av hans glädje åt stofferna och hans älskvärda bonhomie. Liksom tidens franska konstnärer hade han också sugit sötma ur äldre måleri, *van Dyck* t. ex. Lundbergs sällsynta oljefärgsporträtt utmärka sig för en stor läckerhet i färgbehandlingen, men äro spröda och en smula slickade i formen.

Pastellkritorna gåvo rikare möjligheter än oljetekniken att få något betydande ur denna slags älskliga, veka begåvning. Hans

tidigaste pasteller på utställningen (nr. 24 o. 25) av den okände unge herrn från Krageholmssamlingen (Bild s. 222) och av greve Pontus Fredrik de la Gardie, (Bild s. 223) båda troligen utförda i Paris, äro prov på vad han förmådde under sina bästa år. Porträttet av den okända påminner till sin formella typ mycket om Lundbergs berömda porträtt av *Boucher* i Louvren. Båda skulle säkert stå sig gott i en internationell samling från den tiden. Plastiskt nära befryndade med verk av *Nattier* och *Tocqué* ha de mitt i sitt skimrande tekniska överdåd en enkel personlig öppenhet, som skiljer dem från förebildens, *Rosalba Carrieras* mera försiktiga och raffinerade stil. Enstaka ting av Lundberg från dessa år kunna föra *La Tour* i minnet, med en sådan överlägsen verve kan det fysionomiska vara fästat på papperet.

Det vore dock att ställa orättvisa pretentioner på honom att i längden vilja jämföra hans psykologiska skildringsförmåga med den store Maurice-Quentins. La Tour hade på sitt intellektuella vis lidelse för människoansiktet. Även i dessa tidiga pasteller visar Lundberg ingen stark känsla för det karakteristiska. Över det konventionellt behagliga kommer han sällan eller aldrig i sin människoskildring.

Vid hemkomsten var Lundberg icke längre ung. Hela hans svenska produktion är tillkommen mellan femtionde och nittionde levnads-åren, vilket ju visar en underbar arbetsförmåga ut i sena ålderdomen. Mängden av alla dessa pasteller ära långt ifrån stora konstverk, därtill bära de alltför tydliga spår av masstillverkning och minskad skaparkraft. Några år efter hemkomsten håller sig Lundberg på samma goda nivå som under Paristiden, varpå en sänkning försiggår till ett betydligt lägre plan. Detta innebär minskad känslighet i färgen, slappare former. Denna nivå, som med rätt kan betecknas som medelgod, bibehåller han dock livet ut.

Gripsholmsporträtten av Axel Fersen d. ä. liksom bilden av Gustaf III som gosse (utställningen 26, 27) visa kvaliteterna i hans tidigare svenska pasteller, de båda Beck-Friis porträtten ge prov på hans senare genomsnittsarbeten.

I vad mån Lundbergs inflytande på traditionen inom det svenska porträttet betyda en övervägande höjning eller sänkning av den konstnärliga nivån är vanskligt att avgöra. Säkert är att hans senare tid med all dess självupprepning och koloristiska ofruktsamhet inverkade menligt långt ut på småkonterfejarnas krets. Hans blonda

pastellfärger hade kommit oljemålarna att stämma upp sin kolorit i glada harmonier, men frågan är, om hans kritor icke haft en del orsak i att så många genomsnittskonterfej från tiden visa ett så ofriskt och föga oljefärgsmässigt föredrag. Man märker åtminstone

Lorens Pasch d. y. Trolle-Ljungby

Konung Gustaf III

att ett betydande konstnärligt föredöme i oljefärgstekniken saknades inom landets.

Under dessa år kommo emellanåt från Paris hem till Sverige porträtt från en annan svensk målare, som gjort sig ett namn därute. Hur annorlunda måste de icke verkat på de svenska konstvännerna, än den gamle Lundbergs eviga typer av herrar i blå sammetsrock och damer i skär och vit roberonde! Glänsande i fulla friska olje-

färger, intensivt skildrade anletsdrag och en illusion i själva avbildningen, som föreföll häpnadsväckande i själva Paris. Ingen av de svenska 1700-talskonstnärerna lyckades som *Alexander Roslin*, arbeta sig till en så lysande skicklig teknik, liksom ingen annan förmådde ge en yttre syn med en så förtätad kraft. (Bild s. 225, 227, 229 och 231).

I den svenska traditionen saknades dessa båda kvaliteter i beklaglig grad. Roslins personlighet skulle göra den personliga insatsen. Mindre dock direkt än genom sina lärjungar: Lorens Pasch d. y. och Per Krafft d. ä. De hade återkommit från sina utomlandsstudier, den förre 1766, Krafft 1768.

Dessa två kommo att bli den gustavianska societetens ordinarie porträttörer.

Det gustavianska porträttet blev en mångsidigare spegling av sin tids människor än den föregående epokens. Hela miljön kommer oss tillmötes på ett varmare och mera verkligt vis ur de konstnärliga dokumenten. Den genomgripande omvärdering, som hela livsåskådningen genomgick allt ifrån seklets mitt, började ge sig tillkänna också i porträttkonsten. Tidsandan hade efter hand kommit i en annan, friare och större rytm. Det småskurna och frivola i rococon fick vika för nya värden i liv och konst. De nya värdena beröra både det intima och det monumentala i konsten. Intimiteten får en betydelse av innerlighet. Det stilsträngа och värdiga kommer åter till heders, men icke samma slags insnörda, maktfullkomliga värdighet, som i den karolinska klassicismen, utan en stilstränghet, som är mildrad av otvungen gratie.

Konungen är åter den verkliga mittfiguren i bildskapandet. Så gott som alla epokens konstnärer ha lämnat sitt bidrag till denna gustaviad i bild. Mycket av vad tiden ägde av ungdomlig entusiasm och lust att heroisera har stämt möte i dessa porträtt av Gustaf III, och ingen svensk regent har heller i bild gått så vackert till eftervärlden som han.

Hela folket lever i bildkonsten på ett annat och naturligare vis än förr.

Själva miljön — människorna, med allt vad som lever omkring dem, av fast ock rörligt — har fått sin porträttör i genremålaren *Per Hilleström*. Hans produktion, som på ett dittills ojämförligt vis var företrädd på utställningen, ger oss tidens intima liv omedelbart och gratiöst. (Bild s. 232 och 233).

Överallt är han lika hemmastadd och glad åt allting — på herrgårdarna, i torparstugorna, i Skeppsbroadelns salonger, hos småborgare och konstnärer. Hans skildringar äro levande svensk prosa, vanligen klart och känsligt given. Hela den gustavianska vardags-

L. Pasch d. y. Friherrinnan Charlotte Elonora v. Essen

Friherrinnan Charlotte Elonora v. Essen

miljöns enkla förfining slår oss tillmötes ur dessa små interiörer. Tekniskt är han långt ifrån virtuos, hans form kan vara osäker och mindre korrekt i detaljer, hans färggivning är alltid smakfull, ibland långt mer än så.

I utställningens stora samling var det visserligen en märkbar kvalitetsskillnad de olika verken emellan, men samtidigt en stark

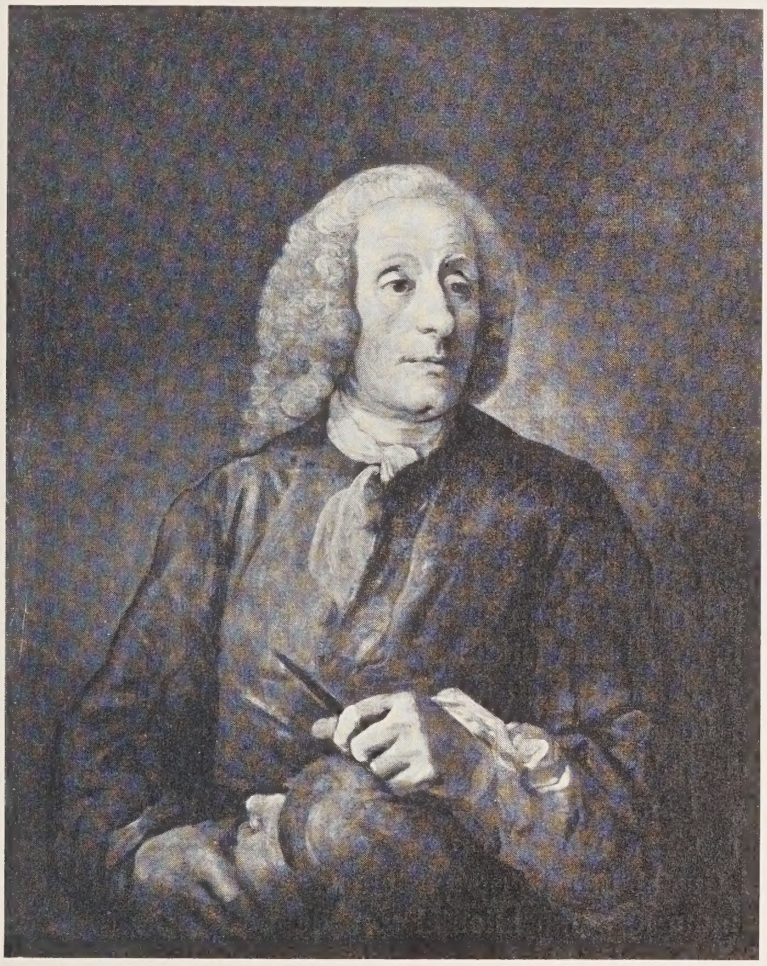
personlig enhet i känsla och teknik. Jag är övertygad om att många först här fingo ögonen öppna för vilken betydande och fin insats denne anspråkslöse genremålare gjort i sitt lands konst.

C. G. Pilo Kunstakademiet, København

Christian von Stöcken

Tidens egentliga porträttmålare Per Krafft d. ä. och Lorens Pasch d. y., arbeta i stort sett för den konventionella smaken. — De ha väsentliga förutsättningar gemensamma i sina förebilder: Pilo och Roslin. Kraffts form, sådan han bibehåller den efter hemkomsten, hade så gott som helt bestämts av det Roslinska porträttet. Hos Pasch göra sig mera skiftande intryck gällande, och hans stil förändras mera under åren.

Krafft äger det borgerligare gemytet, han har en viss handfast flegma i form och penselföring, men först och sist ej så litet öga för färgens skönhet. Under sina Parisiska studieår synes han ha



C. G. Pilo Kunstakademiet, København

L. A. Le Clerc

ägnat de koloristiska sidorna av måleriet mera uppmärksamhet än som var vanligt bland hans samtida.

Som officiell porträttör får han ej tillfälle att visa sina bästa egenskaper; för sådana uppgifter fattades honom tydligen medfödd glädje för glans och pomp.

Enstaka tidiga porträtt från Pariseråren — t. ex. Nationalmusei ovala damporträtt — besitta en förvånande elegans och förfining. Efter hemkomsten blir han som nästan alla grövre och enklare.

De vanliga beställningsporträtten underordna sig konventionen både i människouppfattning och yttre form.

I bilden av greve Nils Bonde (1757) (Bild s. 235) går han Roslin tätt i spåren utan att dock kunna höja sig till dennes skicklighet eller koncentration.

Först i en krets av en viss enkel intimitet tycks han helt ha blivit sig själv. Under sådana förhållanden ger hans måleri betydande konstnärliga och mänskliga värden.

Redan Pasch d. ä. och Lundberg hade haft en märkbar kärlek till genremässiga anordningar, den senare stannade dock snart vid en galant atelier-schablon. Hos Krafft kommer vardagsmiljön osökt och hemtrevlig emot oss. Den rena genrebilden är inte sällsynt i hans produktion. — De båda tiggarbarnen (1757) på Charlottenborgutställningen voro i sin materiella bundenhet rätt så typiska studier från tiden, de ge oss dessutom målarens egenart fullt utbildad. Bilden av gumman, som håller brillorna över andaktsboken, har mera porträttkaraktär, ger oss något av samlad personlighet uppe i miljöskildringen. Bellman vid lutan (Bild s. 239) och dubbelporträttet av konstnärens barn beteckna det högsta Per Krafft d. ä. nådde i sin strävan efter en saklig svensk människoskildring.

Pasch, som i sina enklare ting kan verka förvillande lik Krafft, är dock i grunden av ett helt annat slags temperament. Hans materialism kommer till tals genom vekare ock mera rörliga sinnen. Hans människointresse röjer mera psykologisk smidighet och urskillning. I sina lyckligaste verk är han starkt inspirerad av sina modeller; formellt besitta de en charme, som är i tycke med det finaste i Gustaf Lundbergs pasteller. — Han finner också mycket snart samma förnäma klientel som denne och kan med full rätt sägas övertaga traditionerna efter Lundberg — ännu långt för dennes död. Onekligen finnes där en viss frändskap, som visar sig bl. a. däruti att oljekopior efter Lundberg (av Jacob Björck) emellanåt blivit tagna för Pasch-porträtt, även av rätt erfarna kännare.

Som kolorist är Pasch mera smakfull än omedelbar. Liksom Krafft har han i Paris lärt av Roslin att arbeta med en fördriven faktur, med nära nog osynliga penseldrag. Formen som sådan är trots den diskreta touchen mycket livlig, rococons sprittande rörelse lever mycket länge kvar i hans handled. — Färgmassan är vanligen tunn, i lätta halvtoner följer den former och stoffer på en gång smeksamt och träffsäkert. Någon enstaka gång blir hans pâte

full och tung som hos Krafft, men ofta visa hans färger en farlig benägenhet att torka in.

Inom sin konventionella begränsning höll sig hans konst länge

C. G. Pilo Kunstakademiet, København

Akademi sekreteraren C. A. Biehl

frisk och rörlig. Starkt produktiv under en hel mansålder, lät han med en viss personlig försiktighet tidsrörelserna komma tillsynes i sin konst. Reserverad och behagfull, älskvärd och enkelt spirituell ansluter sig hans porträttkonst till det bästa i vår 1700-tals tradition och betyder för denna traditions vidkommande en kulminationspunkt.

På Charlottenborgsutställningen var han bättre företrädd än

någonsin. Hela hans utveckling belystes nära nog allsidigt och delvis med verk, som voro mycket litet kända.

Från de första åren efter hemkomsten mötte sådana starka människoskildringar som porträtten av Fru Wargentin och Gustaf Ljungberger; från 1780-talet äro att nämna Gustaf III i den purpurfärgade serafimerdräkten och ovalbilden av Charlotta Eleonora von Essen, (Bild s. 241 och 243) stolt och yppigt i formen som en Sergelbyst.

Paschs konst och lärareskap äga många förbindelselinjer med den efterföljande tidens svenska utveckling. En rätt ansenlig skara mindre porträttörer — systern *Ulrika Fredrika* främst — strävade i legio av ovala och fyrkantiga konterfej att efterbilda honom.

Med hans elever *Wertmüller* och *von Breda* delar sig den svenska traditionen efter tidens formella huvudströmningar i två typer — en renodlat plastisk och en målerisk. Dittills hade dessa tendenser — förvisso med mycket skiftande dominant — hållits inom en typ, den akademiskt-franska 1700-talsformen.

Härvid är att märka, hur det nya i tidens uttrycksbehov har en mycket ojämn kamp att utstå med det slutande seklets tradition.

Det formstränga ny-antika måleriet var ett fullföljande av de stadigaste tendenserna i seklets konst, en specialisering av den plastiska faktorn 1700-talets formtyp. Det var något af betecknande historisk konsekvens i att Paschs lärjunge Wertmüller på Roslins råd fortsatte sin utbildning under Bouchers systerson, Louis XVI-klassikeren Vien. Wertmüllers stora bild av Marie-Antoinette reflekterar på ett praktfullt och konventionellt vis tidens plastiska tendenser.

Den måleriska faktorn i 1700-talets formtyp hade alltid fört en osäker och skiftande tillvaro. En utpräglat målerisk form måste ju i långt högre grad än en strängt plastisk bli ett ömtåligt och personligt uttrycksmedel, som inför en akademiskt invand publik kan te sig godtycklig och därigenom olämplig för att tjäna traditionella syften.

Mest ohämmat framträda seklets måleriska tendenser hos Pilo och Martin. Deras krafter voro av allt för djup och obändigt personlig natur för att låta sig bindas av en begränsad miljös smak och av hävdvunnen praxis. Det är främst deras och Sergels våldsamt egenartade personligheter som förlänat den gustavianska konstnärkretsen dess geniala skimmer, utan deras insatser i måleriet skulle denna te sig rätt akademisk och slätstruken.

Som porträttörer stå de på en plats för sig själva, deltaga ej som de övriga gustavianska målarna i det traditionella konterfejandet. Då Pilo tvangs tillbaka till fosterjorden var han en icke längre ung man, som kvantitativt hade gjort ifrån sig nära nog hela sin pro-

C. G. Pilo Konstakademien, Stockholm
Självporträtt

duktion. Sina återstående år kom han så gott som helt att ägna det som blev hans livs storverk, den ofullbordade kröningstavlan.

Allt vad han frambragt av stark och egenartad människoskildring under sina fruktbaraste år hade gått in i Danmarks konstproduktion. Utställningen gav från detta skede en samlad bild, som säkert för många av Pilos sentidiga landsmän framstod med en oanad kraft.

De stora kungliga dukarna voro en fest av målerisk skönhet, porträtten från Akademikretsen ägde en stundom fascinerande makt

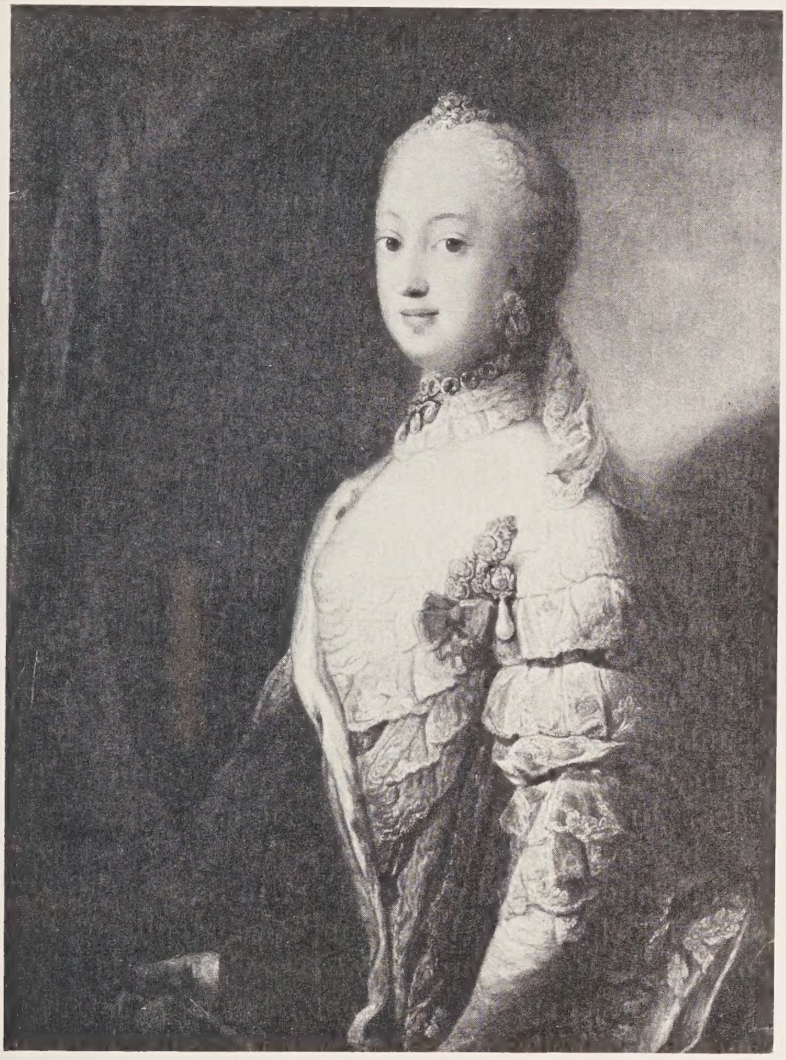
C. G. Pilo — Frederiksborg

Grevinnan Moltke, f. Raben

att fängsla och ständigt draga betraktaren åter till sig. Enastående i sin omgivning som fördjupade och obundna människotolkningar, gåvo de mera direkta inblickar än de andra verken i den underliga rymd, som var Pilos väsen. (Bild s. 244—251). Från dessa år och deras tungt allvarliga kamp mellan skuggor och dagrar framstår porträttet av Sophia Magdalena (nr. 67) som det kanske lyckligaste resultat.

Både som människoskildrare och målare bryter han sin tids konvention och höjer sig till det slags konstskapande, som obetingat lyder sin genius. Under ålderdomen, då hans produktion led av

många slags hämmande moment, utförde han inga egentliga porträttbeställningar. Vid sidan av sin långvariga läraregärning och



C. G. Pilo Grevinnan E. von Rosen, Stockholm

Drottning Sophia Magdalena

arbetet på den stora tavlan, som väl måste ses som tidens märkligaste svenska porträttverk, är hans insats i den gustavianska målarekonsten ej lätt at påvisa. Enbart hans närvaro i den stockholmska konstnärskretsen måste dock ha inneburit en impulsgivande kraft av omätbar betydelse. *Elias Martin* stod honom här personligen mycket nära. Denne poet-painter, så modernt romantisk till hela sitt kynne, torde — med undantag för Arenius — ha varit

den ende svensk som tillfört Pilos måleri några påvisbara värden. Enbart som en levande protest mot det plastiskt-akademiska måleriet måste Martins konst ha verkat befruktande på Pilo.

Elias Martin är en av de mest konsekvent måleriska begåvningar, som Europas 1700-tals konst har att uppvisa. Hans uttryckssätt, som ju först och sist syftar till stämning och obundna känslovärden, bygger helt på atmosfäriska djupverkninger utan rytmiskt liniesystem. Det omedelbara och fritt måleriska i detta skapande med ljus- och färgmassor har djupt tilltalat, ock säkert ochså påverkat Martins intime vän Sergel i dennes teckningar, också i Pilos stora tavla kan man spåra intryck av denna personliga stil.

Panteist till sin hela läggning, var Martin främst av allt naturskildrare, och det i så hög grad, att man inför hans bästa porträtt känner reflexen av landskapsstämningar. Dessa äro av helt intim art, vanligen vänporträtt i ganska litet format, som till antal och format intaga en blygsam plats i tidens porträttbestånd. På utställningen fanns Martins bild av hans nära vän Carl Michael Bellman. Med undantag för enstaka bilder av Ernst Josephson vet jag intet svenskt porträtt som äger en så omedelbart gripande verkan av själstolkning som detta.

Carl Fredrik von Bredas ungdomsarbeten visa konventionella utgångspunkter, starkt betonade som de äro av Paschs stil. I akademisk mening svaga i form, visa de antydningar till nya och personliga värden. Ifrån barndomen förtrogen med äldre koloristiskt måleri, är Breda känsligare för själva färgtonen än mästaren — han studerar tonerna med omisskänligt intresse, arrangerar dem inte blott i ett dekorativt schema som Pasch vanligen gjorde utan låter dem klinga. Hans människointresse visar starkt individuella tendenser. Han nöjer sig inte med konterfejarnas galleri av eleganta typer, han vill framhålla det personligt intressanta. Med hela denna läggning förnekar han dock inte sitt ursprung — han är långt ifrån fri från den stelhet i temperament eller den svaghet för förnäm pose, som begränsade miljöns smak. Att han som Martin drogs över till England var säkert både lyckligt och naturligt för hans slag av begåvning. Bland de senare svenska 1700-talsmålarne var Breda jämte Martin helt säkert den som både måleriskt och lyriskt var rikast utrustad för att personligt tillegna sig och anknyta sin utveckling till den engelska målarromantiken.

Englandsåren göra Breda till den personlighet, som han blev,

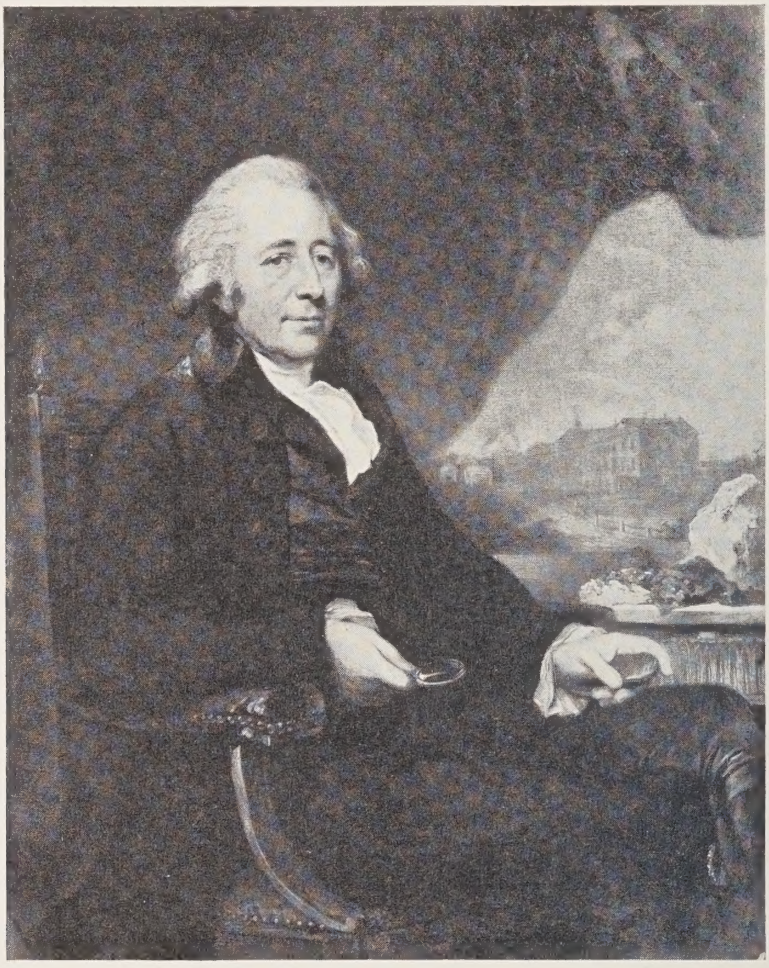
och som så starkt avviker från seklets tradition. Psykologiskt har han lärt sig att framhålla det karakteristiska före det behagliga, det uttrycksfulla före det regelbundet sköna. Liksom Martin älskar han att skildra helheter — människan i landskapet, individen i familje-

Elias Martin — Nationalmuseum, Stockholm

Carl Michael Bellman

kretsen, modellen i dess ideala eller vardagliga omgivning. Hans figurer uppträda fria från stel etikett i umgänge med sina medmänniskor, med sitt arbete eller med naturen. De leva mitt uppe i stora stämningar, där elementen spela med som ackompagnement till deras tankar och känslor. Liksom Gainsborough till sin innersta läggning musikalisk, sökte Breda i sina mest inspirerade verk ge uttryck för stämningar, som kanske skulle fått sitt mest egentliga uttryck i musik.

Av Gainsborough och Reynolds lärde han sig att låta sina färger klinga ut, släppa formens tvång, att låta tonerna och ljusdunklet mera än linien skildra människor och tolka stämningar. Med Bre-



C. F. v. Bredo A. B. Bukowskis konsthandel, Stockholm

Den engelske maskinkonstruktören Matthew Boulton

das benägenhet för habil produktion betydde denna nya stil helt säkert inte bara en möjlighet till omedelbart uttryck men också en konstnärlig fara. I de mest koncentrerade bilderna, särskilt från Englandstiden, verkar hans stämningsmåleri buret av personlig känsla. Efterhand blir han arrangör också på denna punkt och hela hans senare svenska produktion lider starkt av atelier-schablon. I viss mån betyder det att hans porträttform småningon lämpas efter den inhemska traditionen. Hans insats här — resultatet av en omöjlig

kompromiss — blev inte blott en avslutning; hans tillskott innehöll både värden, som berikade och som bröto traditionen.

Sin lyriska människouppfattning fick han efter hand hålla till-

C. F. v. Breda M. Aronovitsch, Stockholm

Skådespelaren Saint-Ange (1785)

baka inför sin svenska kundkrets' mera prosaiska och diskreta syn, likaså tvingas hans yttre porträttform att tillmötesgå traditionens krav på klar form och tillbakahållet föredrag. — I utställningens överrika samling Breda-porträtt kunde man utan möda följa gången i dessa stilförändringar. Bland ungdomsverken anger bilden av skådespelaren Saint-Ange säkert höjdpunkten av vad Breda då kunde prestera. I människoskildringens käckhet och känslig kolorit står det ett gott stycke över det gustavianska genomsnittet. Knä-

stycket av Matthew Boulton liksom porträttet av Reynolds i doktorsdräkten visa oss konstnären helt fylld av intryck från engelsk porträttkonst, i andra blont stämda och flytande i föredraget, som bilden

C. F. v. Breda 1797 Bellinge

Grosshandlare Carl Olbers

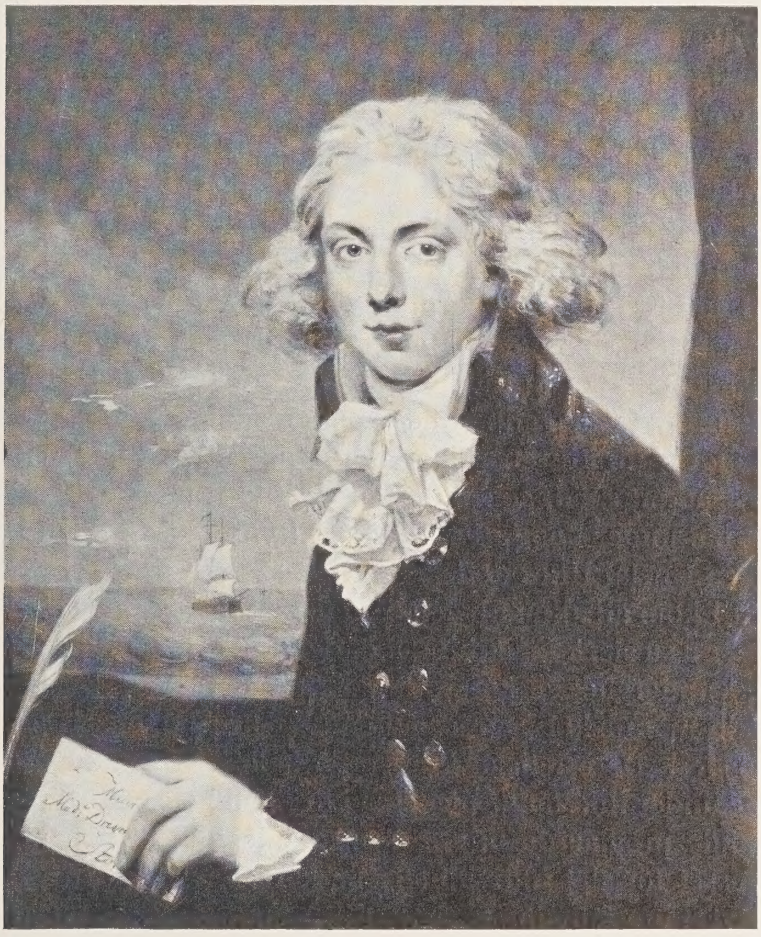
av Dreyer (nr. 296) och den okända unga damen (nr. 297) återklinga minnen från samtida engelskt akvarellmåleri.

Jämförda med engelsk konst från tiden torde väl intet höja sig över den goda medelmåttan utom Dreyerporträttet, som skulle hävda sin plats även vid sidan om verk av konstnärens förebilder.

Omedelbart efter återkomsten till hemlandet upplever Bredas konst en kort efterblomning, som bl. a. resulterar i enstaka stora porträtt som av Gustaf III och av Theresa Vandoni, den italienska divan. I bilderna från dessa är färgskalan vanligen kylig och teckningen på en gång spröd och livfull. Hans intresse verkar friskt

och sökande för varje ny modell, även i fall där han som i porträtten av makarna Olbers bundit sig av ett traditionellt bildskema.

Under dessa år gör hans konst ett väckande intryck på det nya



C. F. v. Breda — Prof. Fr. Wulff, Lund

Jean Dreyer, konsularagent på S:t Barthélemy

svenska målarsläktet; man märker också omedelbart hans inflytande på ett så ungdomligt inspirerat porträtt som det Per Krafft d. y. vid 19 års ålder målade (1796) av arkitekten Desprez (Bild s. 259).

Efter ett årtionde var dock Bredas kraft till förnyelse uttömd, och vi se honom under hans sista femton år upprepa samma bildtyp av högröda herrar och damer i halvfigur mot en molnig himmelsfond. Denna kliché, som blott ägde en vemodig återglans av skimret från den unge Bredas måleri, kom efter hand att införlivas med det

traditionella formförrådet, och långt efter konstnärens död lever den försvagad kvar under det nya seklet.

Med Carl Fredrik von Bredas glansfulla produktion under seklets sista år blommade den gustavianska konsten ut. Hans egen verksamhet liksom flera av de andra mästarnas överlever seklet, men det gav sig snart tillkänna, att konstepokens egenartade förutsättningar voro borta.

Den societet, som burit upp 1700-talets ömtåliga och säregna formvärld hade lämnat skådebanan i det land, varifrån initiativen utgingo, och ett nytt släkte med andra behov och annan estetisk värdesättning hade gjort sin smak gällande i Europa. — Kulturmiljön hade fort nog förändrat sin yttre karaktär från utsökt enkelhet och måttfull monumentalitet till robust och kärvt stiltvång.

I Sverige — liksom i hela Europa — undgick ej heller konsten att få känning av den allmänna ekonomiska kris, som följde på den stora höjdkonjunkturen under nordamerikanska frihetskriget. — Det verksamma stöd, som konsten åtnjutit fran kunglighetens och hovets sida under den föregående tiden, upphörde så gott som alldeles med Gustaf III:es död.

Härtill kom att allmänhetens estetiska intresse, som under 1700-talet haft en så stark inriktning mot den konkreta formen vid denna tidpunkt undergick en kursförändring åt det abstrakt-litterära hållet. Både människotypen och hennes yttre hölje och omgivning omskapades. De estetiska kraven på hela den sakliga miljön förkrympte under inflytande av dessa yttre och inre faktorer; och detta förhållande präglar de ting, som skapades, porträtten inte minst.

Intresset för det individuella hade ej minskats under det nya seklet, tvärt om fått sin speciella tillspetsning, och porträttproduktionen tilltog med lusten att låta avbilda sig, tills slutligen mekaniska och fotografiska avbildningsmetoder började anlitas för att fylla den växande efterfrågan.

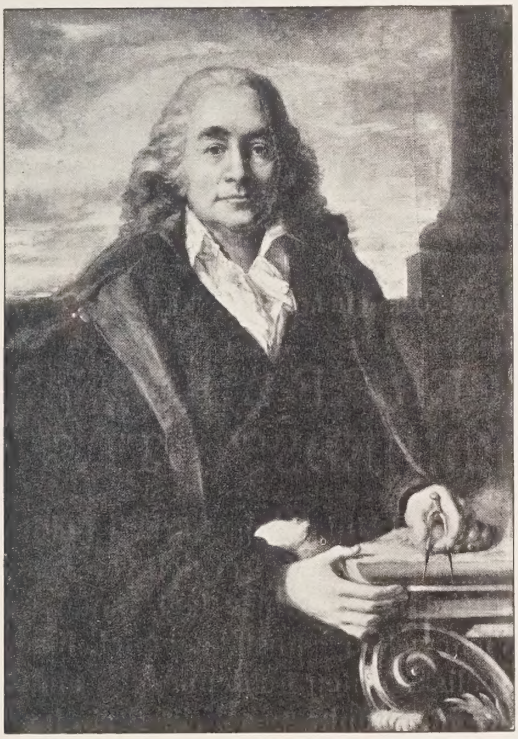
Men med de minskade konstnärliga kraven i allmänhet sjönko även pretentionerna på porträttörerna. De sakliga traditionerna från det gångna seklet bibehöllo sig en dryg mansålder, men den formella nivån förlorade det ena inre stödet efter det andra och råkade ohjälpligt ner. Det traditionella svenska 1700-talsporträttet hade som vi sett varit representationsbild mera än egentlig människoskildring.

Det nya seklets borgerliga anda krävde ett mera intimt och fördjupat personlighets-studium. Varken den allmänna svenska in-

tresseläggningen eller traditionen lågo fördelaktigt till för en utveckling åt det hållet. Den svenska porträttkonst, som tillkom under hela förra hälften av 1800-talet, led också av den sålunda skapade konflikten, ja, fick härigenom i viss grad sin negativa prägel, brist på verkligt människointresse, frånvaro av skapande moment. Om den däremot äger något av sträng och konsekvent kraft i sin typbildning och av stil i rent yttre mening, torde det ej vara oberättigat att uppfatta detta som i väsentlig grad verkan av en lång och sakligt sett obruten tradition.

LIDINGÖ, december 1922

SIXTEN STRÖMBOM



Per Krafft d. y. Konstakademien, Stockholm

31. Den franskfödde arkitekten J. L. Desprez.
(Ungdomsverk under inflytande av v. Breda)

N. A. Abildgaard: Udkast til frigørelsesrelieffet. Kobberstiksamlingen

TEGNINGER AF ABILDGAARD TIL FRIHEDSSTØTTEN

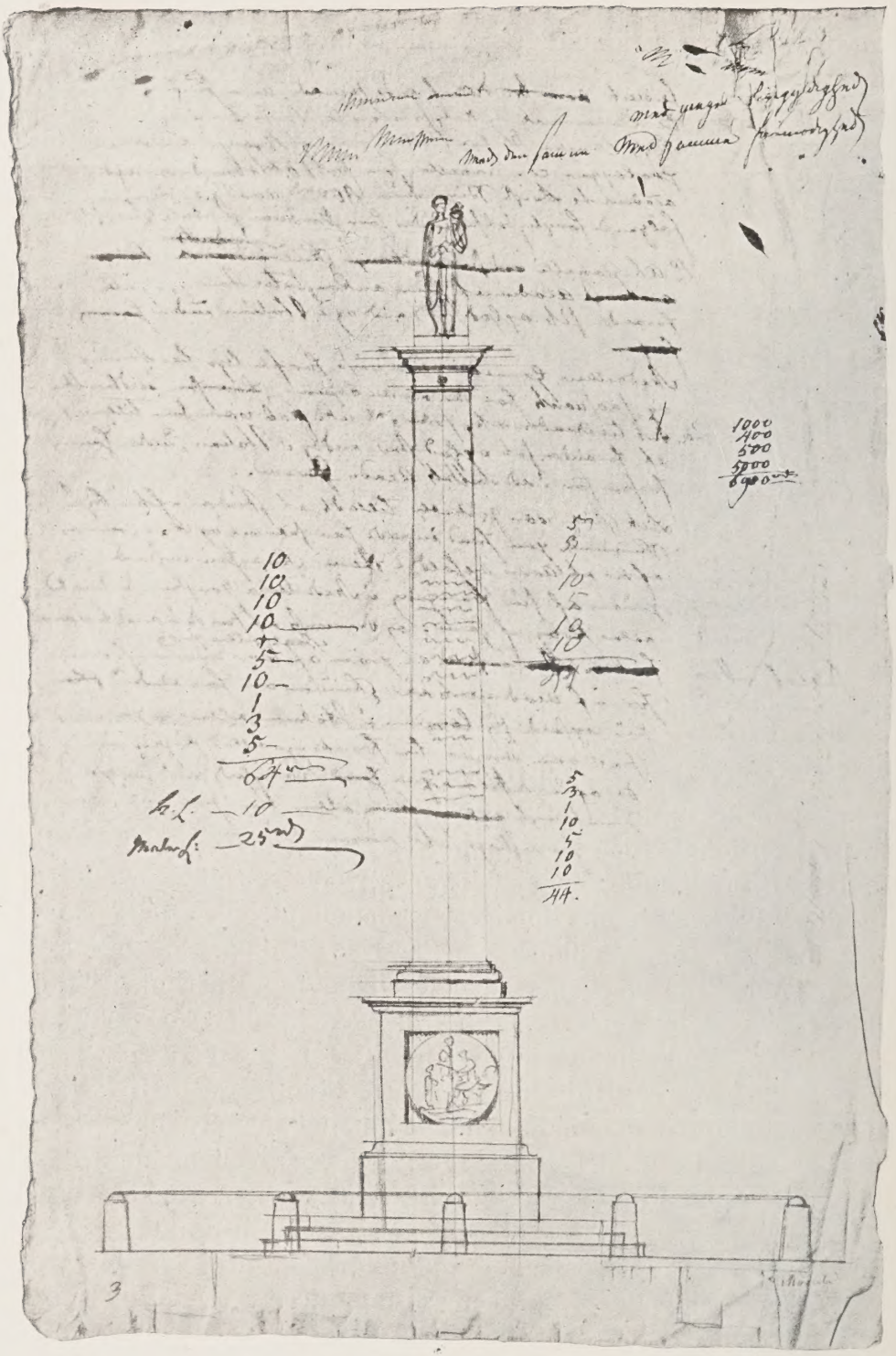
I den bekendte artikel, Jul. Lange skrev i »Tidsskrift for Kunstindustri« 1892, i anledning af at der var gaaet 100 aar siden grundstenen til Frihedsstøtten blev lagt, omtaler og afbilder han en tegning af Wiedewelt, i Kunstakademiet, med en kvinde, der afslører en høj obelisk. Enten nu denne eller andre af kunstnerens tegninger er gjort med tanke paa Frihedsstøtten eller ej, har de intet at gøre med den, saaledes som den blev — ti monumentets virkning beror paa den sikre bestemmelse af alle forhold og profiler, for hvilke den har æren, der gav det dets endelige skikkelse. Lange peger endvidere paa François Anguiers gravmæle over hertugerne af Longueville som forbillede for støtten. Det er vel rigtigt, at dette kan have givet ideen til anvendelsen af hjørnefigurerne ved obeliskens fod, men det bør atter stærkt betones, med henblik paa

Langes nærmere sammenligning af de to monumenter, at Anguiers gravmæle kun har givet — om det overhovedet har det — den danske kunstner en ide til et motiv, der er blevet kunstnerisk helt fornyet og selvstændigt gennemarbejdet. Intet af det, der arkitektonisk bestemmer Frihedsstøttens karakter, findes i det franske kunstværk.

Et interessant blad i Kobberstiksamlingen, mærkeligt nok ikke tidligere omtalt, viser et udkast af Abildgaard til monumentet. Omgivet af et rækværk, der hviler paa svære stenpiller, hæver sig en basis med det cirkelrunde frigørelses-relief, men uden de fire hjørnepiller og figurer. Den pyramidiske afslutning foroven af obelisken er antydet, men tillige har Abildgaard prøvet et helt andet motiv idet han har anbragt en fint profileret karnis og over denne, paa støttens top, en staaende figur, tilsyneladende en kvinde med et overflødighedshorn. Ikke alene i grundmotivet er dette udkast meget forskelligt fra det endelige, ogsaa i profilering er det finere, omend fremspringene er bestemte og stærke. Som tegning betragtet er det meget smukt.

I dette blad har vi det tidligste af de os bekendte udkast til Frihedsstøtten. Det næste vi kender fra Abildgaards haand, er et lille pennekrads, kun 5 cm højt, der viser monumentets hovedtræk, hjørnepillerne, figurerne, indskrifttavlerne o. s. v. Obelisken er meget for lav i forhold til det øvrige, men den lille tegning er ogsaa ganske hastigt gjort. Derimod findes der i Kunstindustrimuseet et udkast, der viser støtten omtrent i dens endelige skikkelse. Denne tegning har gældt for at være af Abildgaard, den er imidlertid ikke af ham, rimeligere er det at antage, at den er identisk med en, som Weilbach nævner i sit lexikon, som udført af Peder Friis. Det er et udkast, ikke alene er profileringen endnu ikke helt bestemt, men ogsaa med hensyn til obeliskens højde er der forsøgt forskellige løsninger, indtil man er standset ved den højeste, der svarer til de nuværende forhold. Kunstnerisk set er tegningen kun ringe, den er ikke uden lighed med Kobberstiksamlingens udkast af P. Friis til mindestøtten paa Sjællands odde.

Altsaa har en anden — sandsynligvis P. Friis — deltaget i det forberedende arbejde, ikke alene, som Fr. Schiøtt formoder (Architekten XII p. 197) i egenskab af konduktør, men til en vis grad selvstændigt arbejdende. Endnu mere kompliceres sagen, idet arkitekten Magens — jeg skylder hr. Vict. P. Christensen tak fordi han har gjort mig opmærksom derpaa — i 1794 paa salonen udstillede



N. A. Abildgaard: Udkast til frihedsstøtten. Kobberstiksamlingen

»Modellet af det under Arbeide værende Monument, i Anledning af Stavnsbaandets Løsning«. Det er ret gaadefuldt, at Magens, der dengang i 11 aar havde været medlem af akademiet, udstiller et

N. A. Abildgaard: Medailleudkast. Kobberstiksamlingen

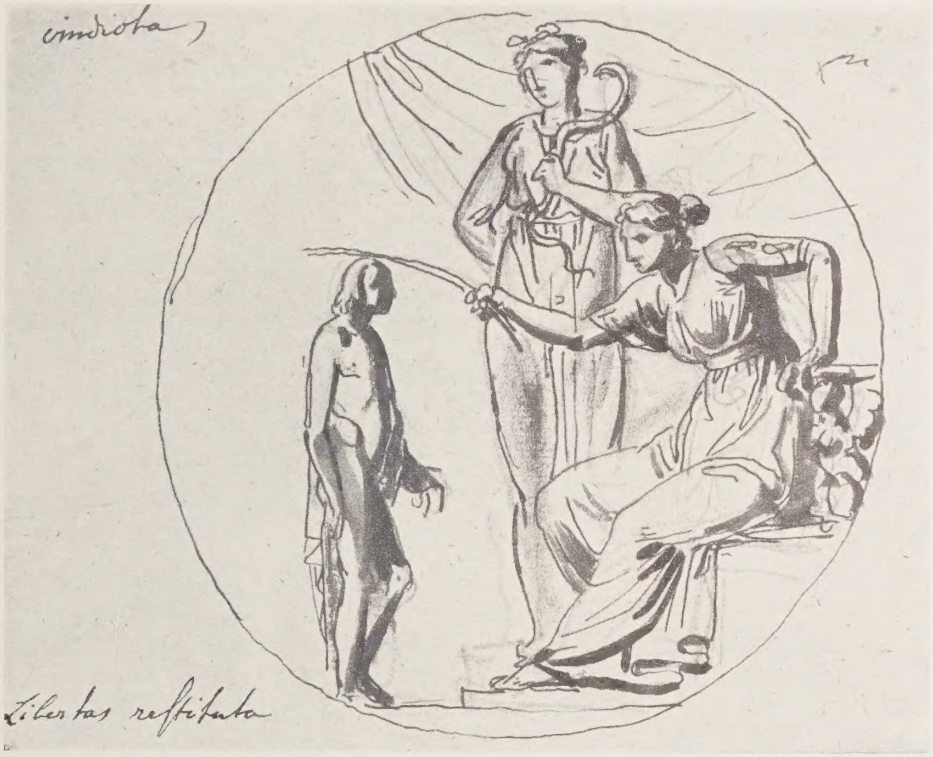
arbejde, der kun er gjort efter en andens tegning. Imidlertid bør det dog erindres, at Wiedewelt paa samme salon udstillede det ene af reliefferne til støtten, der faktisk fuldstændigt skylder Abildgaard sin komposition. Den ogsaa af Lange citerede passus i subskriptionsindbydelsen af 23. 4. 1791: »I den Anledning har jeg, Abildgaard, givet Tegning til et Monument og derefter bragt samme i Model. Tegningen saa vel som Modellet, kan hos mig tages i Øjesyn af Subskribenterne« — lader imidlertid ingen mulighed aaben for tvivl om at Abildgaard er støttens egentlige arkitekt.

Der findes paa Frederiksborg en interessant statuette, der synes

at kaste en smule lys over spørgsmaalet om Abildgaards virksomhed som plastiker. Hannover nævner den i Kunstindustrimuseets aarsberetning 1916, hvor han tillige omtaler en lille porcellænsfigur i Kunstindustrimuseet, fremstillende »Tapperheden«, om hvilken han formoder, at den er ikke en kopi men et udkast til Dajons statue ved støttens fod. Det er vel meget tænkeligt at Dajon selv kan have udført dette lille udkast. Anderledes stiller det sig med statuetten af biscuit paa Frederiksborg, med samme motiv som Weidenhaupts statue »Jorddyrkningsfliden«. Naar man sammenligner denne statuette med kolossalfiguren, vægrer man sig bestemt ved at tilskrive dem samme ophavsmand. Ikke alene er behandlingen af den lille figur elegant og overordentlig livfuld — det kan vel delvis skyldes den kunstner, der har overført modellen i biscuit — men selve kompositionen af figuren, dens holdning og bevægelse, har en karakter og kraft, der slet ikke findes i den store figur. I denne er bevægelsesmotivet uden helhed, slattent gennemført, figuren er uden fast volumen og rund form. Derimod har den lille statuette en bred og plastisk rytme og i al sin lidenhed en ejendommelig virkning af masse, der giver den en udpræget stillighed med to statuetter i Thorvaldsens museum, hvis Abildgaardske karakter jeg tidligere har haft lejlighed til at fremhæve (Kunstmuseets Aarsskrift 1916 p. 101 ff.). Jeg ser ikke, at dette fælles i stil lader sig forklare paa anden maade end ved den antagelse, at de alle tre gaar tilbage til Abildgaards haand. Sammenstillingen af disse smaafigurer gør det efter min mening sandsynligt, at Abildgaard selv har udført en skitse til Weidenhaupts statue; muligvis har han gjort det samme for de andre figurers vedkommende. Hannover fremsætter den sandsynlige formodning, at den i subskribtionsindbydelsen omtalte model er identisk med den fremstilling af støtten i lille størrelse, der nu findes paa Frederiksborg. Paa den er figurerne endnu ganske

Jorddyrkningsfliden
Statuette i biscuit. Frederiksborg

summarisk angivne, først paa et senere stadium er deres karakter blevet bestemt. Givet er det imidlertid, at Abildgaards anvisninger kun halvt er blevet fulgt, for de statuer, der kom til at staa i kolos-



N. A. Abildgaard: Udkast til frigørelsesrelieffet. Kobberstiksamlingen

sal størrelse paa pillerne ved støtten, har de billedhuggere, der udførte dem, ansvaret. Der er over dem, enkeltvis betragtet, kun lidt af den plastiske monumentalitet og storhed, som Abildgaards figurstil havde og som bl. a. viser sig i hans udkast til statuer af Melpomene og andre muser, udkast, der i karakter staar de ovenfor nævnte statuetter meget nær.

Er det med hensyn til de arkitektoniske detailler og de fire statuer umuligt at naa til nogen sikker viden, staar det fast, at de to relieffer paa soklen er udført efter Abildgaards udkast, som er bevaret i Kobberstiksamlingen. Til relieffet paa vestsiden, med retfærdighedens genius, findes kun et enkelt, den meget smukke tegning i sepia, der ganske danner grundlaget for marmorrelieffet, men rigtignok viser en klar og bestemt opfattelse af figurmotivet, som Wiedewelt ikke fastholdt. Allerede i en tuschtegning af Wiede-

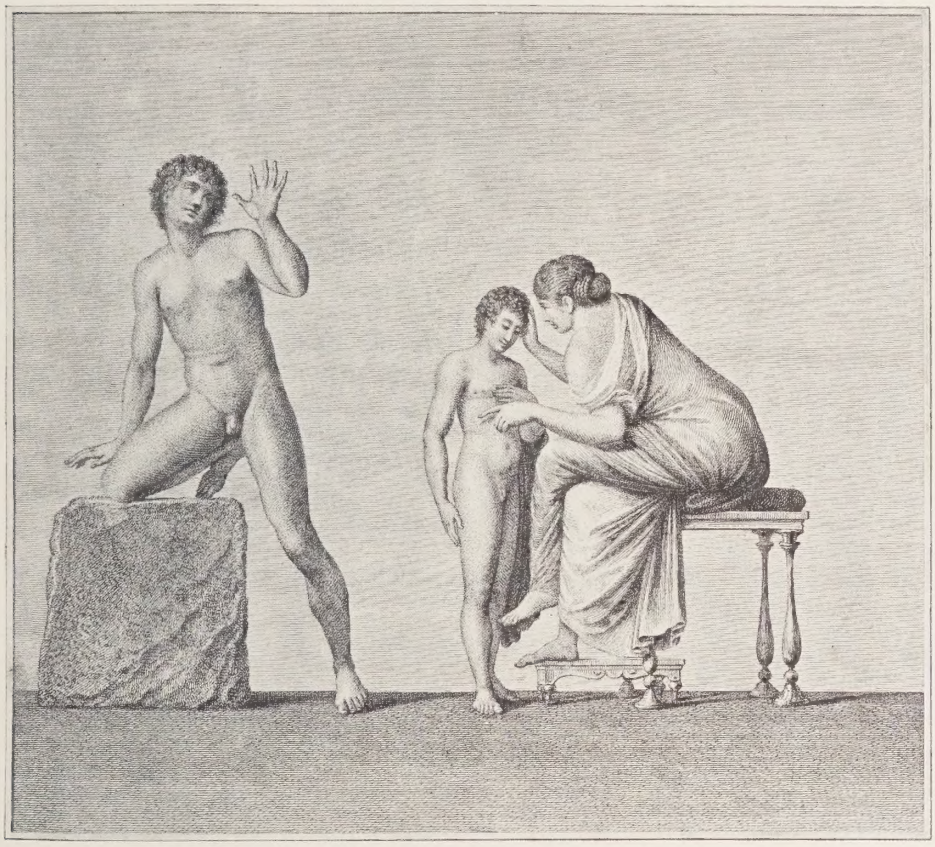
welt (Kobberstiksamlingen) er motivet blevet slappere, figuren har tabt den ypperlige spændstighed og plastiske form, der er i Abildgaards tegning, den højre arm især er slap. Trods det at relieffet

N. A. Abildgaard: Udkast til frigørelsesrelieffet.
Tilh. museumsdirektør Oppermann

i sin endelige form er meget ringere end i udkastet virker det dog udmærket ved selve kompositionens simpelhed og kraft: De stærke diagonallinjer i figuren er fæstet i en ramme af lodrette og vandrette linjer, der binder figuren fast i cirkelbuen.

Kompositioner i cirkel eller oval var overmaade almindelige paa den tid og formedes ofte med stor sikkerhed. Vi behøver kun at minde om talrige portrætter af Juel og samtidige, om relieffer af Thorvaldsen, baade mindre kendte som ungdomsarbejdet af Numa og Egeria og senere berømte som dagen og natten. Ogsaa Abildgaard har mange gange arbejdet med kompositioner af den art og givet dem en saa fuldkommen form som man kunde vente sig af ham, der ikke alene besad en saa stor naturlig dekorativ begavelse,

men tillige tilhørte en tid, der med hensyn til det dekorative havde en usædvanlig sikker sans og tradition — den han yderligere uddybede under bestandigt studium af antikken og renæssancen. De



Mirri: Stik efter maleri i Neros domus aurea

fra Kunstmuseets Aarsskrift kendte vignetter af høstmanden og kvinden der symboliserer malerkunsten, er exempler paa saadanne gode rundkompositioner, Kobberstiksamlingens tegninger af ugedagene ligesaa. I sin meget betydelige møntsamling havde han lejlighed til at studere klassiske forbilleder for cirkelkomposition — man kan være vis paa at han ikke forsømte den. Selv har han givet udkast til en række medailler.

Det østlige relief paa Frihedsstøtten der symboliserer bondens frigørelse, frembyder en særlig interesse ved selve kompositionens værd og ved de forarbejder der knytter sig til det. I en udmærket tegning i Kobberstiksamlingen har Abildgaard fastslaaet komposi-

tionen saaledes som den blev udført af Weidenhaupt (i følge opgivelse af hr. V. P. Christensen i Kunstmuseets Aarsskrift VI p. 104, hvor fortatteren forsømmer at give nogen nærmere kildeangivelse) dog er det her som med relieffet paa den modsatte side: I tegningen er figurerne klarere formet end i skulpturarbejdet. Forskellen er f. ex. synlig i den siddende figurs overslagne ben, en stilling der er uklart gengivet i relieffet. Men i hovedsagen er tegningen fulgt og en meget smuk komposition derved blevet til. Linjerne i den siddende kvindefigur følger paa den blødeste og naturligste maade cirkellinjen; gennem figurens arme ledes denne cirkelbevægelse i store sving over mod den spinkle ynglingefigur, der med sin stille, rette holdning danner en dejlig kontrast til den stort bevægede kvindefigur.

Maleri i Neros domus aurea.
Efter Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.

I forskellige udkast og kompositioner, dels direkte hertil, dels beslægtede, har Abildgaard arbejdet med motivet. Kobberstiksamlingen ejer en tegning, der formodentlig er udkast til en medaille, maaske til akademiets prismedaille. En siddende kvindefigur, der aabenbart fremstiller Danmark, holder i sin højre haand en krans, der er bestemt for den unge, vingede mand som træder hen mod hende — med en bevægelse, der minder meget om ynglingens paa relieffet; men han er ledsaget af en kvinde, eller rettere ført af hende, hans arm hviler under hendes, en naiv men udtryksfuld ægtepargestus, hun bærer en bikube, symbolet paa hans flid. Mens i denne tegning de naturlige forhold er bevaret, har kunstneren i frigørelsesrelieffet gjort den siddende figur langt større end ynglingens og derved naaet en større udtryksfuldhed.

I dette medailleudkast har han altsaa anvendt tre figurer indenfor cirkelrammen; han har paa et vist tidspunkt ligeledes tænkt sig Frihedsstøttens relief komponeret med tre figurer, det fremgaar af det ovenfor omtalte udkast i Kobberstiksamlingen til hele støtten og yderligere af et andet studie til relieffet (ligeledes i Kobberstiksamlingen) det smukkeste maaske af dem alle. For den siddende figurs og ynglingens vedkommende ligner det to-figurs-motivet, dog er kvindens bevægelse stærkere, hun halvt løfter sig op paa den venstre arm i iver efter at naa ynglingen med den velsignende gren. Han kommer ikke gaaende mod hende, men staar ret op og ned, i en dejligt sluttet stilling. I baggrunden ses en kvinde, der symboliserer agerbruget, frontal og lodret, en rolig formidler mellem de to. Hun har kompositionelt samme funktion som de to figurer — Danmark og Norge — paa den et par aar tidligere udførte skitse til Christiansborg-billedet med Christian d. VII, der bryder bondens aag (Galleriet): I forgrundsfigurerne de mange brudte skraalinjer bagved disse de to stille tilskuere, tæt op til hinanden, ret op og ned. Denne smukke skitse blev ikke antaget til udførelse. Svagere klinger dens trefigurs-motiv igennem i det langt ringere udkast, der derefter blev antaget, Christian d. VII der forener de to dele af Holsten.

Endnu et par udkast til frigørelsesrelieffet — eller i hvert fald forarbejder — findes, og det er øjensynligt de tidligste, de, der viser motivet saaledes som det først stod for Abildgaard. Det ene er en lille sepiategning, der blev foræret Kobberstiksamlingen i 1922, det andet meget smukke er i privateje.

I begge danner ynglingen og den siddende kvinde en tætsluttet gruppe, hun lægger sin højre haand paa hans hoved medens venstre haands pegefinger enten berører ham eller peger forbi ham — paa hvad? Det vil af det følgende fremgaa, at der i tegningens forbillede er en tredje figur, mod hvilken denne gestus er rettet. I Kobberstiksamlingens lille udkast er kvinden blevet til en Pallas Athene, med hjelm paa hovedet og skjoldet støttet mod stolen, som det skjuler, paa den anden tegning er hovedet ubedækket og taburetten ses.

I den uhyre mængde af tegninger af den i Sverrig virksomme Franskmand Masreliez, der opbevares i Stockholms nationalmuseum, stødte jeg ved en gennemgang af dem paa nøjagtigt samme motiv som i Abildgaards tegning i privateje. Kun findes der i Masreliez' tegning en tredje figur til venstre, en ung mand i en forvreden stilling. Masreliez opholdt sig i Italien i 1770'erne sam-

tidig med Abildgaard og udførte da som en fransk rejsende, Fortia de Piles siger (II pl. 126 »en umaadelig mængde tegninger, som han har gjort paa stedet og som fortjener at ses. Adskillige har det fortrin, at de kun meget sjældent er blevet kopierede«. Masreliez og Abildgaard kappedes aabenbart i arkæologisk interesse og har sikkert med vaagne øjne fulgt de udgravninger, som den romerske kunsthandler Mirri i 1774 fik tilladelse til at foretage i Neros domus aurea i Rom, og hvis resultater han offentliggjorde i et plancheværk, der ledsagedes af et textbind af Carletti. Et stik i dette plancheværk viser originalen til Masreliez' tegning. Stikket er gjort efter et maleri i loftet af den sal, der efter sin rigt udsmykkede hvælving kaldes volta dorata og ligger i en stadig utilgængelig del af Neros store anlæg.

Naar man blader i de arkæologiske pragtværker, der i stort tal udkom i den sidste halvdel af det XVIII. aarh. finder man gang paa gang detailler, som Abildgaard har benyttet. Han ejede jo disse værker eller en stor del af dem og han studerede dem igennem. Her er et nyt exempel derpaa, der har en særlig interesse. Siden Mirris dage er de omtalte rum i Neros palads ikke blevet grundigt undersøgt før den tyske arkæolog Weege paany gennemgik dem. Hans resultater er offentliggjort 1913 i Jahrbuch d. deutsch. archäol. Inst. Her afbildes (pl. 8) originalen, hvorefter Mirris stik er gjort og det viser sig, at motivet i det stærkt ødelagte billede er helt anderledes end Mirri har troet. En forklaring af det kan ikke gives, men den i det XVIII. aarh. forsøgte, i følge hvilken det skulde være Papirius og hans moder — det motiv, Abildgaard ogsaa har malt — er i hvert fald urigtig alene af den grund, at der i originalbilledet slet ikke ses nogen siddende kvindefigur, paa dens plads derimod en staaende skægget mandsfigur.

Med mere fantasi end videnskabelig nøjagtighed har den gamle arkæologiske forfatter fortolket motivet. Abildgaard har fulgt ham i den tro, at han fulgte antikken og har over hans fejltagelse bygget den skønne komposition, der nu ses paa Frihedsstøttens relief.

For fuldstændigheds skyld skal endnu bemærkes, at Abildgaard senere har genoptaget frigørelsesrelieffets motiv i et af de dekorative billeder til arveprinsens Amalienborg-palæ (nu paa Frederiksborg) rigtignok med en forandret betydning: En moder formaner sin lille dreng, der staar grædende foran hende. Kobberstiksamlingen ejer kartonen dertil.

LEO SWANE

Kjære KARL MADSEN.

Det jeg bringer til boken som dine taknemmelige venner og kolleger vil hædre dig med, er »hverken fugl eller fisk«, ialfald ikke i tilberedt og smakelig stand, slik som det vilde sømme sig for din kræsne gane.

Gjerne vilde jeg ha forsøkt at utforme et litet velavrundet essai om et begrænset emne — efter mønster av dem som du selv er en mester i at fremstille. Men hverken har jeg emnet eller tiden til at utforme det, slik som jeg atter står på reisefot og nedskriver disse linjer, før utenlandstogets avgang. — Jeg hadde ikke andet at gjøre, ifald jeg vilde være med, end at komme slæpende med en bundt materiale, en hop med råstof fra min sidste høst og be dig ta tiltakke med det!

Jeg tviler ikke på at du vil finde stoffet godt nok. Brødrene Le Nains kunst har sikkert frydet dit øie, længe før jeg gav mig i lag med den, og jeg har i den henseende kanske ikke synderlig nyt at meddele dig. Men emnet er litet gjennemarbeidet, forestillingerne om det som regel uklare og baseret på en urimelig forutsætning, så der er al grund til at ta fat og søke klarhet og orden i stoffet. Og stoffet er rikt, et av de rikeste og dyrebareste i den franske kunst.

Min vei til klarhet har her som ellers gåt gjennem den nøjagtige iagttagelse. Gjennem detaljstudium og beskrivelse søker jeg et grundlag for klassifikation. Skrevne dokumenter og den slags er ikke min sak at sysle med, mine dokumenter har altid været kunstverkerne selv. Det er dem jeg søker at fremlægge her i avbildning og beskrivelse, ledsaget av naturlig opdukkende reflektioner av æstetisk eller teknisk art.

Som du vil se, er mit syn på emnet avvikende fra det vanlige, forestillingen om det traditionelle og kollektive begrep »Les frères Le Nain«. Det er dette jeg ikke vil anerkjende og min undersøkelse bestyrker mig i det som jeg på forhånd måtte anta, at disse tre kunstnere som andre har været særprægede personligheter, forskjellige i anlæg og begavelse, og at deres værk er tydelig præget av denne forskjel.

Jeg har søkt at gruppere billederne, som jeg tror de i hovedsak bør skilles ad. Jeg gjør herunder ikke krav på fuldstændighet eller på altid at ha truffet det rette. Overhodet — jeg står selv endnu midt i studiet og en stor del av materialet kjender jeg endnu bare gjennem fotografi. Men jeg har ialfald set nok til at føle forvisningen om at mit grundsyn er rigtig — at der findes tre malere Le Nain, som indbyrdes er vidt forskjellige. Og grupperingen av deres billeder må være det første skridt til studiet av deres kunstnerpersonligheter. Det er en slik fordeling av billedmaterialet jeg her har forsøkt, og jeg håper at opgaven og mine resultater vil interessere dig. Gjerne hører jeg dine bemerkninger, ifald dine sikre og erfarne øine skulde være kommet til andre slutninger.

Med tak for alt godt, for al belæring og åndfuld påvirkning, for venskap og kollegialitet, men først og fremst for dit kundskapsrike og formskjønne, temperamentprægede forfatterskap, kjære Karl Madsen.

KRISTIANIA, 30 mars 1920.

Din hengivne

JENS THIIS.

›Hyrdernes Tilbedelse‹ *(Nativité).*
Louvre

DE TRE BRØDRE LE NAIN

NOTATER OG IAGTTAGELSER OM DERES BILLEDER

I. ANTOINE LE NAINS VÆRKER

HYRDERNES TILBEDELSE *(Nativité)*. Enestående i brødrene Le Nains produktion ved sit religiøse sujet, sit høie altertavleformat og sin halvitalienske stil. Den Caravaggio-agtige belysning og naturalisme blander sig med flamske elementer.

Billedet skyldes uten tvil ANTOINE, den ældste av brødrene, tiltrods for store avvikelser i helhets-indtrykket fra de bondebilleder, som man må bygge Antoines kunstnerkarakteristik op på. Ikke alene fordi stilen er tidlig og tung, må billedet tillægges den ældste av brødrene, men også på grund av visse likheter med »Repas des paysans«, som må anses som Antoines hovedværk. Den robuste kraft i hovedskikkelserne, særlig den knælende hyrde, det tykke uldne draperi, som minder om stofbehandlingen i bondebilledet. Endvidere tegning og belysning av den stående unge pikes hode tilvenstre, sammenlignet med den gamle kone (moderen) som indtar samme plads i »Repas des paysans«. Med dette billede må overhodet *Nativité*-billedet sammenkjædes. Sandsynligvis er det ældre end det. Det øverste parti med englene synes at være malt av en anden hånd, ellers er billedet helt ensartet i stil, og forskjellige hænders arbeide er utelukket.

Der er intet som tyder på at Antoine Le Nain har været i Italien. De italieniserende elementer i dette billede er ikke nok som bevis. Bolognesisk maleri og Caravaggio-påvirkede billeder kan han ha set tilstrækkelig av i Frankrike.

HØIVOGNEN *(La charette)*, signeret og dateret 1641. Blandt de få daterte Le Nain-billeder er dette det tidligste. Billedet er i enhver henseende et hovedværk, originalt i motiv og kompo-

sition, enestående i kolorit med sin klare lyse friluftstone. Efter min mening kan der ikke være tvil om at det er et værk av ANTOINE, som dengang allerede var en aldrende mester på 53 år. Sin bolig hadde de tre brødre på den tid i Paris, nær abbediet Saint-Germain, i Rue Princesse. De hadde muligens fælles værksted og fordelte opgaverne mellem sig, men der er intet som tyder på fleres samarbeide i dette helstøpte billede.

Kompositionen falder i tre bestemt adskilte grupper: 1) moderen som sitter paa jorden i forgrunden med det sovende barn i fanget, 2) barnegruppen på høivognen i mellemgrunden med den fløitespillende gut som hovedfigur, 3) barnegruppen med svinevogteren i bakgrunden. Vognen, høistakken, de ruinagtige bindingsværks staldbygninger og gårstunet med dyrene forbinder grupperne til et hele. Tilvenstre er der utsigt over frit land.

Den aldrende mor er åbenbart samme person som moren på »Repas de paysans«, som er malt det følgende år. De samme kantede træk og det venlige uttryk. Hun er klædt i gråt — gulgråt skjørt, grå sko, chokoladefarvet trøie med smale blå lisser på skuldrene, den eneste pryd — dertil hvit hodeduk og forklæ. Barnet som sover i skyggen i hendes fang, har kjole av samme tøi som morens trøie, hvitt tørklæ og forklæ, bare et litet rødt ærme lyser frem av det grå. En stengrå hund vogter bak gruppen, og på den lerede mark, som her og der lives op med nogen lysegule græsstrå, spaserer et par sorte høns. Længere borte står de hvite grisene. Billedets signatur findes på træstokken i forgrunden, omhyggelig tegnet med versalier, som er utført med lys og skygge: · LE NAIN · FECIT · 1641.

Over denne forgrundsgruppe løfter sig i mellemgrunden vognen med den lille fløitespiller og de tre småpiker, og som den mørke bakgrund for disse den opstablede høistak. Vognen og redskapene omkring er vidunderlig fint og let malt i ensartet lergrå farvetoner, bare med stålblå akse på hjulet og en svak rustrød rand langs beslaget. Høiet i vognen lyser strågult, mens stakken bakenfor gir en dyp varm oker-bakgrund for barnegruppen. Denne tegner sig klart, men diskret i gråt av forskjellig nuance, som changerer fra det brunlige til lysende gult, bare avbrutt av et grønt skjørt eller et sinnoberrødt trøiefor som kommer tilsyne. Dertil naturligvis jentenes hvite hætter og tørklær.

Fra vognen og høistakken leder bindingsværkshyttene og deres tak i al slags lyse, næsten skyggeløse toner, grønlige og gullige, over

»Høivognen« *(La charette)* 1641. La Caze-samlingen, Louvre

til den andre barnegruppen med grisene. Ogsaa i denne gruppe med de stivt stående og lyttende jenter er profilstillingen fremherskende, mens den vesle jætergutten sitter i en ledig og naturlig stilling og småsnakker, mens han vogter grisene sine. Hans trøieærme er flænget og filthatten hænger sid nedover det runde barneansigtet. Makeløst fint og følsomt er landskapet malt. Den høie himmel med opklarnende lette skyer over blek stubbemark som strækker sig indover i sarte grønlige og rosatonede avskygninger. Og langt derute paa sletten opserverer man miniaturagtig fint og rigtig indsat i tonen herregårdens bygninger bak sin mur og en bitteliten vandrende mand på veien.

Allerede motivets egenart og skildringens ægthed har jo forlængst gjort La Caze-samlingens Le Nain-billede berømt. Ingen kunstner med åpent øie for farveskjønhet i tone kan gå det forbi. Blandt gamle mørknede galleribilleder virker det som et forbløffende unikum med sin gjennemsigtige og sarte friluftskolorit. Og tro mig, ikke bare Cézanne og Derain har fordypet sig i det, også Corot har kjendt og studert dette eller lignende billeder av Le Nain!

Og hvad skulde være til hinder for at Chardin i sin tid har gjort det samme? De mange kobberstik efter brødrene Le Nains billeder viser at deres kunst har været skattet også på den tid. Egentlig har den vel aldrig været helt glemt i Frankrike. Snarere har den stadig virket som en hemmelig understrøm av tradition, som først med det moderne friluftsmaleris seir kom til sin fulde ret.

Når overleveringen melder at Le Nain-billederne er malt av flere hænder, som har arbeidet i fællesskap på samme billede, så lyder dette i og for sig litet sandsynlig og absolut uantagelig for et billede av den høie maleriske kvalitet som »Retour de la fenaison«. Selv om forgrundsgruppen med den gamle konen falder noget tungere ut end barnegruppen på vognen og særlig landskapet, som er malt med lekende ynde, går det ikke an at forutsætte to forskjellige hænders arbeide her. Dertil er billedets maleriske tone gjennemført med altfor stor enhet og sikkerhet på alle punkter. Men unegtelig er det forgrundsgruppen som med sin større tyngde binder billedet sterkest til »Repas de paysans« fra det følgende år. Begge billeder er én hånds værk, og hånden er ANTOINES, den ældste og største blandt de tre malerbrødre.

BØNDERNES MÅLTID *(Repas de paysans)*. Signeret 1642. Hovedbilledet blandt Louvres gamle bestand av Le Nain-billeder er allikevel det større billede med de tre mænd og deres familie som er forsamlet om et fattig måltid.

Kompositionen er mesterlig bygget med to tunge profilfigurer som sitter tilhøire og tilvenstre, og den stærkere belyste figur midt for, som løfter glasset med et talende uttryk. Denne trio av sittende mænd er sekundert av stående figurer bakenfor, moren og de tre barn. Som figurerne er ordnet i rummet, griper ansigtene rytmisk ind i opbygningen, og danner en stigende, faldende og atter stigende bølgelinje. Denne strenge og rytmiske komposition i forbindelse med skildringens alvor og inderlighet gir den profane scene næsten et anstrøk av religiøs høihet. Noget av Emaus-situationens vemod og høitid er blit svævende over handlingen i al dens ydmyghet.

Det som gjør billedet så enestående fængslende, er først og fremst personernes sanddru og rikt nuancerte karakteristik. Som uttrykkene varierer — fra den enkle beskedenhet hos den opvartende kone tilvenstre, gjennem nydende tilfredshet hos bonden som langsomt tømmer sit glas, og den spørgende usikkerhet hos midtfiguren

»Bøndernes måltid« *(Repas de paysans)*, 1642. Louvre

som nølende fører glasset til munden, — er det en vel beregnet skala, som fører frem til den dumpe resignation hos den fillete og barbente landstryker, som sterkest er bæreren av billedets stemning. For om fattigmands matbit handler åbenbart billedets enkle fortælling.

Likesom for at mildne og forbinde kontrasterne er de tre barn ført ind i kompositionen; det er dem som gir familielivets varme til den fattige scene, fylder ut og beriker fortællingen med sine forskjelligartede sind og uttryk. Et fast og trodsig blik møter os fra den barbente, kraftige pjok i landstrykerens følge. Et bløtt, halvt tilslørende drømmeri omsvøper zigeunergutten og hans violin. Og fra peisekrokens mørke dukker en liten forskræmt fyr frem med store åpne rådyrsøine.

Der kan kanske tvistes om billedets tydning og om den indbyrdes sammenhæng mellem disse mennesker, men ikke om den stemning som kunstværket indebærer. For mig står det så, at billedet handler om, hvorledes nogen fremmede landstrykere har fundet ly for natten hos franske bønder og deler deres fattige måltid. Manden i midten med det rødlige skjæg og de skarpe blå øine er

værten, som forvalter brød og vin. Den gamle krumbøide lazaron med det tjafsede hår og gutten som følger ham med violinen, er de langveis vandrende, zigeunere som bringer eventyret ind i stuen. Og den plumpe bonde, som drikker, er muligvis hans følgesvend, muligvis bare en huskar på gården. Momentet er i alle fald det, da den gamle fremmede folder sine hænder før han mottar nogen av husets gaver og mumler bordbønnen, sit »*bénédicité*«. Det er det som bringer værten til at studse og violinen til at forstumme. Det fromme enfold fylder stuen, og øieblikkets stemning er uttrykt med en slik magt og forening av ro og spænding, at scenen formelig blir til en ny »Nadverd«.

For alt ialt, trods simpelhet og realisme, turde billedet tilsigte noget videre end en likefrem *genre* fra det daglige liv. Det vilde ikke ligge tidens tankegang fjernt, om scenen var ment at skulle symbolisere budet om de kristelige barmhjertighetsgjerninger — »gi de hungrige at spise, de tørstige at drikke, klæ de nakne og gi de husvilde ly!« Uvilkårlig toner bjergprækenens ord som fjerne dønninger ind i ens tanker blandt disse »fattige i ånden«.

Hvad nu end billedets rette tydning er — en dyp almenmenneskelighet lyser ut av det, en sørgmodig visdom om livet, som gjør det skjønt og talende for alle tider.

Koloristisk er billedet yderst tilbakeholdent. Det er stemt i gråt, sort og hvitt i mange avskygninger uten tilskudd av andre lokalfarver end litt rødt. Det røde lyser frem som sinnober i konens trøie, det blusser som stænk av vinrødt i glassene, og inde i mørket smykker en murstensrød hue et litet gyldenbløtt barneansigt. Ellers er alt gråt. Men hvor rik er ikke billedets kolorit i sin fattigdom! Lysende, næsten grøngult arter sig det grå i bondens vams tilvenstre, rødlig violet i midtfiguren, mørkebrunt i landstrykerens falmede filler, med stænk av rustrødt og gult som armodens gratispragt, skjænket av landeveis-solen.

Men billedets midtpunkt er duken på bordfjælen med krukken og brødet, som er fuldkommen deilig malt i klare faste toner. Kom ikke og sig mig at Cézanne har gåt det *nature morte* ufølsom forbi! Noget interiør er der ellers ikke, man aner en seng og et vindu. Det er netop styrken ved indtrykket, at alt dreier sig om det menneskelige, og at kunsten ikke befatter sig med uvedkommende ting.

Karakteristisk og stilbestemmende er derimot stofbehandlingen,

i figurenes klær og i duken. Den tunge, uldne stoflighet med myke rolige folder. Karakteristisk er endvidere lysføringen — det kjølige nordiske lys som falder ind fra høire, fordeler sig rolig, uthæver

»Smien« *(Un maréchal dans sa forge)*. Louvre

de vigtigste plastiske former med stilfærdig patos og kjæler for enkelte vakre ting, navnlig barneansigterne i halvskyggen. En mesters sterke og ømme værk. — Billedet er signeret på bænkekanten tilvenstre: LE NAIN FECIT AN^{o} 1642.

SMIEN *(Un maréchal dans sa forge)*. Billedet er betydelig mindre end de to foregående og forskjellig fra disse ved sin rødlige kolorit — som ligger i motivet — og en bredere, næsten lidt skissemæssig malemåte. Men ellers bør der ikke være tvil om at billedet skriver sig fra den samme mesterhånd. Det samme seriøse og strenge

»Famille de paysans«. Louvre

præg over kompositionen, med hang til det stivt opstillede, den samme indgående og menneskelig betydningsfulde karakteristik. Bare at opgaven her er en væsentlig anden — den maleriske gjennemførelse av den kunstige lyseffekt, ildskjæret fra essen.

Personerne er tildels de samme som i de to foregående billeder. I ethvert fald er den sittende gamle med hatten på hodet, vinglas og fiasko i hånd, åbenbart den samme som husbonden i »Reunion« og verten i »Repas«, bare i mere ældet skikkelse. Man kjender ham igjen på det skarpe blik og de eiendommelig tegnede næsevinger. En detalj som den nedfaldende spidskrave er næsten identisk med den som værten i »Repas« bærer, og er i og for sig bevis nok for at de to billeder er av samme hånd. Også sittestillingen med de tæt samlede føtter kjender vi fra før, likesom det dumpe fremadstirrende uttryk. Den lille pluskjævede gut som står hos bedstefaren minder om gutten i »Repas«. Den unge kone med hænderne samlet over livet *kan* være den samme som den unge konen i »Famille de paysans«. Overhodet ser vi her familien samlet, — bedstefaren, hans søn smeden (likheten er umiskjendelig), sønnekonen og deres tre barn.

Koloristisk er originalen noget skuffende. Man venter sig mere

»The Piper« *(Scéne paysanne)*. Jonides Collection. Victoria and Albert Museum, London.

efter fotografiet, hvor belysningseffekten og skyggernes avtoning gjør sig så storartet. De tre røde farver, i smedens trøie, den lille guts skjorteærme og den gamle mands vest er litet nuanceret, bare litt gulere nærmest ilden. I det hele falder koloriten gjennemgående i det rødgule, som motivet tilsier. Rødgule er de belyste ansigter, gult er lintøiet, gyldengrå dragterne. Særlig varmt i koloriten er den sortøiede guts ansigt, han bærer en olivenfarvet vest. Konens liv er grønt med gulagtige ærmer. De to barn i skyggen tilvenstre, som er så elskværdig skildret og godt indkomponeret i billedet, er holdt i stærkt neddæmpede gulgrønne og olivengrå toner, som øker effekten av ildskjæret fra essen. Det samme er tilfældet med den friskt malte ambolt, hvis skyggeside vender bort fra ildskjæret. Men også lyset henover muren er i sin varme tone sindrig brutt av koldere grønlige partier som motsætning.

Overhodet er billedet mærkelig og enestående som malerisk problem på den tid og rummer finere maleriske iagttagelser end tilsvarende italienske billeder fra den tid med kunstig lyseffekt

(Caravaggio og Le Valentin). Men tyngdepunktet i billedets kunstværd ligger allikevel ikke i lyseffekterne, men i personskildringens vederhæftighet og elskelige menneskelighet.

Jeg anser billedet for at være et helt egenhændig arbeide av Antoine Le Nain fra ca. 1645.

FAMILLE DE PAYSANS. Erhvervet 1914 på en Drouot-auktion over Marquis de Marmiers samling. Det skjønneste og mest mesterlige verk i brødrene Le Nains produktion. Uforlignelig i lysføringens fasthet og finhet, i clairobscuret og refleksers nuancering. Bedårende også som kolorit, stemt utelukkende i grå og fløilsagtig brune farver. Alene den røde vin i bestemorens glas funkler ædelstenagtig frem av denne douce farve-harmoni. Modellen til bonden som skjærer brødet, rimeligvis den samme som landstrykeren i »Repas de paysans«. Den unge bondekone den samme som i »Smien«. Den fløitespillende gut, sammenlign næst følgende billede »The Piper«. — Helt egenhændig billede av Antoine, at datere nogen få år efter »Repas de paysans«, ca. 1645.

THE PIPER *(Scéne paysanne)*. Endnu en femte komposition med bønder, som efter min mening må tilskrives Antoine Le Nain og som forefindes i to eksemplarer, kjender jeg vistnok ikke av selvsyn, men bare gjennem fotografi. Det friskere og oprindelige billede synes at være det i den engelske samling. Det andet er en tro kopi med visse fordreininger i ansigtsutrykkene.

Scenen foregår i fri luft, i et flatt og vidtstrakt landskap under åpen himmel. Det er allikevel et slags familieportræt, med strengt opstillede figurer i forgrunden, vendt mot beskueren. Tilhøire sitter i profil en ældre mand i bredskygget hat og hyllet i sin kappe. Bak ham står hans hest, foran ham hans lille hund. Tilvenstre står ret enface en ung barbent bondepike med hænderne korslagt over maven og bærende en dobbelthanket vandkande av kobber på hodet, på sydlandske kvinders vis. Et bredt smil oplyser hendes ansigt. Mellem disse står to barbente, meget let påklædte gutter i alderen 10—12 år. Den største av dem har en liten jæterhat på hodet og spiller på fløite for sine sauer, den anden, som har mørkt kruset hår, står bak ham og lytter til. Begge er fillet klædt og med skjorten vidt åpen, så brystet og maven er blottet. Sammenhængen med den fløitespillende gut i »Famille de paysans« i Louvre er åbenbar. Også

»Portræt av en gammel dame«, 1644. Musée Calvet, Avignon

manden og den unge pike viser slægtskap med figurene i dette billede. Mandens stilling og tegningen av ben og føtter erindrer om »Repas«.

Billedet avviker fra interiør-billederne ved sin lysere stemning og kolorit og nærmer sig for såvidt »La charette«. Men billedet er efter alt at dømme senere end dette, i slægt med de sidst omtalte arbeider av Antoine ca. 1645. — Gjentagelsen i fransk kunsthandel (1919) synes at være en tro gammel kopi.

PORTRÆT AV EN GAMMEL DAME, antagelig la *Marquise Forbin-Janson*, signeret 1644. Det eneste, antagelig sikre portræt av Antoine. Billedets strenge holdning, alvoret såvel i uttryk som i stil henviser det til ham. Håndstillingen stemmer også godt med figurer på tidligere nævnte billeder. Portrættet har en jansenistisk karakter.

»Unge gutter som spiller kort«. Louvre No. 546

UNGE GUTTER SOM SPILLER KORT. Fire gutter om et bord, den ene i skyggen. To andre ser på, en tredje kikker ind av døren. Bakenfor står to bondekoner og ser på, den ene i påfaldende streng enface-stilling.

Det lille overordentlig sirlig malte billede er mest i slægt med »Smien«. Konens enface-stilling mindre. Den lille gut med filthatten bak de spillende minder både om jætergutten i »Fenaison« og om gutten i »Smien«. Den ypperlige karakteristik av den andre lille tilskuer med det store mørke hår og haken trukket ned i kraven, tyder også i retning av Antoine. Likeså det spørgende blik hos

kortspilleren i midten, han med fjærhatten. De temmelig runde og uldne folder i dragten på gutten tilvenstre, han i olivengrå bukse og hvit skjorte og med det lange brune håret, minder også om Antoine, skjønt stillingen er friere end vanlig. Den fine nuancering av grå toner i bakgrundsfigurene vilde vel også bare Antoine magte.

»Kortspillende gutter«. Buckingham Palace, London

Endelig er den strenge midtfigur med det faste, karakterfulde ansigt og den lille fintskaarne mund ganske i Antoines ånd. Konen tilvenstre er mere slap i uttrykket, men ikke ulik konen på »Repas«.

Alt i alt vistnok et senere arbeide av Antoine, fra hans sidste leveår. Et av dem, hvorefter han blev benævnt »miniaturmaler«.

KORTSPILLENDE GUTTER. På det nærmeste i slægt med det lille billede i Louvre, bare uten konerne som tilskuere. Jeg kjender billedet bare av fotografi, men kvaliteten synes udmærket.

PORTRAIT OF A YOUNG GENTLEMAN. Dette fine lille portræt i Fitzwilliam-museum i Cambridge av en ca. 15 års yngling i elegant dragt med bredt utfaldende krave, hansker og fjærhatten under armen kjender jeg bare av fotografi. Jeg opfører det her

under Antoines produktion — skjønt under tvil — fordi det med sin charmfulde karakter og fine myke modellering viser slægtskap med de sidstnævnte billeder og med barneskildringen i f. eks. et billede som »Repas de paysans« (den lille forskræmte gut i bakgrunden).

»En bondefamilie« *(Une famille campagnarde)*. Museet i Laon

EN BONDEFAMILIE *(Une famille campagnarde)*. Dette billede i museet i Laon viser slægtskap med Louvres nyerhvervede mesterværk og tildels de samme modeller (den gamle bedstemor, den lille pike i bakgrunden, mens den fløitespillende gamle med det store skjæg er ny). Men billedet synes efter avbildningen at dømme at være så meget svakere end dette, at der her vel kan være tale om en gjentagelse av et av Antoines billeder av Louis' hånd.

II. BILLEDER AF LOUIS LE NAIN

FAMILIEPORTRÆT *(Réunion de famille)*, Louvre No. 543. Fire ældre herrer, en ung dame og flere yngre mænd sittende og stående i gruppe, lyttende til en luthspiller.

Det velbevarede og glimrende utførte lille billede er malt på kobber og skyldes en munter og farveglad kolorist, som er vidt forskjellig i sin stil og temperament fra Antoine Le Nain. Han er langt mindre plastisk i form, mindre sikker i proportioneringen, tar det

»Familieportræt« *(Réunion de famille)*, dat. 1642. Louvre

ikke saa nøie med kompositionen, men fører en let og dansende pensel. Også signaturen er forskjellig, malt i kursivskrift: *Le · Nain · fecit 1642.*

Billedets kolorit er fastslåt ved de tre forgrundsfigurer, som danner billedets hovednoter. Den luthspillende gamle i grønlig grå dragt. Den unge smukke dame i guldgul brokadekjole, med en rødt og gult farvet fjær på de cendré krøller; øinene står påfaldende sorte i den lyse teint. Manden tilhøire bærer en rød kappe over den hvite kniplingsskjorte og har grå benklær. Hans hår er sort, ansigtsfarven sydlandsk med brune øine, munden står halvåpen talende, så tænderne synes. Den fjerde person ved bordet, han i midten, er klædt i sort. De stående personer bakenfor er dels i sort, dels i gyldengrå vams. Lintøiet blåliggråt i skyggen med flot malte toplys. Ansikterne er mest plumpe og joviale, rødmussede og tyknæsede, malt

med humør. Damen i bakgrunden er trængt svært tilbake i skyggen og virker næsten »portræt« i forhold til de levende ansikter (muligens en avdød). Bakgrunden er jevn grønlig grå uten detaljering; gulvet likeså, bare lysere. Bordet dækkes av et sortgrønt tæppe. Den lille blondhårede pike med kniplingshue og ophæftet gråt skjørt over den røde underkjole er nydelig malt. Malerisk bedst er allikevel de to gamle tilvenstre, luthspilleren og hans sortklædte bror bakenfor. Begges plusne vinglade og rødmussede ansigter er malt med virkelig humør og næsten Frans Hals'k bredde. Man er her meget langt borte fra det tunge fatalistiske alvor i den ældre bror Antoines billeder.

Karakteristisk er hænderne med lange krummede fingre, særlig den krumme lillefinger, en fingerstilling som forekommer identisk både hos den unge dame og kavaleren bakenfor. Den fete hånd som hviler på strengeleken er fortræffelig malt.

Med hensyn til billedets titel, så er den rigtig nok, forsåvidt som familielikheten er umiskjendelig mellem flere av personerne. Antagelig er det fire ældre brødre, deres sønner, døttre eller svigerbørn. De to tilhøire er rimeligvis svigersønner, placeret ved siden av sine koner. Den lille pike søker til sin bedstefar, står bak hans røde stol.

PORTRÆTTER I ET INTERIØR. Malt på kobber, signeret 1647. Bedstefar og bedstemor sitter ved bordet tilhøire med krus og vinglas, han i en rødbrun, kunstig opkrammet filthat, grå vams med utslåt hvit krave og rød vest. Hun har en lerfarvet, gråbrun kjole på, som er nokså løst og bredt skisseret, ganske uligt Antoines måte at male på. Begges ansikter er utmærket karakteriseret, den selvtilfredse myndighet hos hende, den »sølle fjottethet« hos ham, surøiet og med et stivnet smil om læberne. Bakenfor står den ugifte datter, strunk og fin i utringet kjole og med perlebånd, gule hængekrøller, mørkeblåt liv med stærkt lakrøde ærmer.

Figurene tilvenstre er antagelig mand og kone. Han liten og svartsmusket i sort dragt — uttrykket i de plirrende øine som på figuren tilvenstre i forrige billede. Hun moderlig og rund, yderst enkelt klædt i dyprødt kjoleliv og blåt skjørt. Hvad man skal tro om de to pyntede pikebørn er ikke godt at si. Søskende til den lille fillete fløitespiller kan de jo ikke godt være. Snarere er damen tilvenstre deres mor og godsets husfrue, manden ved siden hendes mand og de øvrige personer bondefamilien som de besøker. Kanske er de to kvinder søstre, den ene »godt gift« og mor, den anden ugift.

De to små søstre er klædt likt, i en jordbærfarvet mønstret kjole,

»Portrætter i et interiør«, sign. 1647. Louvre No. 543

den mindste med fjær av samme farve på håret; de har tilmed hansker. Gutten som spiller fløite er klædt i brune, slaskede benklær og en fillet trøie av en egen murstensrød farve, bredt og skissemæssig henstrøket. — Karrene på kaminhylden er malt med pointerte glanslys som hos Teniers. Der er overhodet noget Teniers-lignende over billedet, særlig dets høire halvdel.

Signaturen *Le Nain fecit. 1647* er utført i kursivskrift.

BONDEKONE MED SINE BARN VED MÅLTIDET *(Portrait group)*. National Gallery, London. Det ganske lille billede er nær i slægt med familiebilledet fra 1647 i Louvre og likesom dette malt på kobber. Det er meget strålende i farven med fremherskende sinnober i dragterne, men underlig disproportioneret og klodset i opstillingen.

Påfaldende er den korte dvergagtige statur på næsten alle personerne. De to små piker med store runde ansigter og stift strygult hår er underlig stive og dukkeagtige og dog individualiseret. Den lille pike hos moderen er den samme som har fjæren på hodet i Louvre-billedet. Gutten som sitter tilhøire med vinglasset i hånden i den traditionelle Le Nainske stilling er den smukkeste figur i bil-

ledet, fint individualisert med halvåpen mund (tænderne synlig). Det er samme model som fløitespilleren på Louvre-billedet. En egen opriglighet og rørende klodsethet præger det lille billede som turde være et tidlig ungdomsarbeide av Louis Le Nain.

»Petrus' fornegtelse« *(Le reniement de Saint Pierre)*. Louvre No. 547

Et meget beslægtet lite billede BORDBØNNEN *(Le Bénédicité)* (Avb. s. 294) en bondekone med tre barn, tildels samme modeller, i Saml. Eugène Hamot, Paris. Den leende gut er en næsten Frans Hals-agtig type. Muligens kan der her være tale om et ungdomsbillede av Mathieu, den yngste av brødrene.

PORTRÆT AV EN UNG GUT. Louvre R.F.1739. Halvfigurbillede. Han har mørkeblondt hår, ansiktsfarven er varm og klar, skyggerne grønlig grå og klare. Øinene lysende mørkeblå, munden frisk og rød. Dragten med de tætsittende metalknapper er grå, hvit krave. I hånden holder han en liten skål med røde, blå og hvite farveflækker. Er det malerens lille »farveriver« som er fremstillet? — Brødrene Le Nain var alle ugift. — Billedet er naturlig og sikkert malt, i slægt med flamsk kunst. Det minder om Champaigne, men er bredere og friere. Antoine kan det neppe tilskrives, snarere da Louis Le Nain i samme periode som Kavalerbilledet hos comtesse de Pourtalès (1643).

PETRUS' FORNEGTELSE *(Le reniement de Saint Pierre)*. Dette temmelig store billede har en mere akademisk karakter end de

hittil omtalte småbilleder, og det er sikkert malt efter Louis Le Nains italienske reise. Det er Caravaggioagtig, men uten overdrevent stærke effekter. Tjenestepiken en vulgær hollandsk type. Belysningen som kommer nedenfra, fra kulilden, minder om Gotfred Schalken. Piken

»Kortspillende soldater«. Museet i Aix

bærer gult livstykke og rødt skjørt. Petrus i mørkegrå kittel med hvit bælte, har en lysere grå kappe over armen. Soldaten fremme i forgrunden har grå filthat med rødlig glemtende fjær, blankt stålpanser og blå benklær. Han bakenfor er i romersk krigerdragt med hjelm. Bakgrunden er neutral mørk, alle farver natlig nedstemt. Både piken og den unge kriger viser tænderne i overmunden idet de taler, likesom en av figurene i »Réunion de famille«.

De følgende billeder kjender jeg ikke av selvsyn, jeg har bare kunnet studere dem og bestemme dem efter fotografi eller avbildning. Jeg skal derfor fatte mig kort og nøie mig med at klassificere dem efter bedste skjøn.

Til bondebilledernes gruppe føier sig, nær i slægt med No. 2 (Louvre) og No. 6 (London), lady Lonsdales billede på Lowther Castle — BARN SOM DANSER. (Avb. s. 296). Seks mindre bondeklædte barn danser og hopper omkring i en stue til tonerne av en jæterfløite, som en større gut fremme i forgrunden tilvenstre spiller på.

»Gardekvarteret«, sign. 1643. Baronne de Berckheim, née Pourtalès

Fløitespilleren er nær i slægt med ham på No. 2 og gutten på No. 6. Et par av småpikerne gjenkendes også fra billedet i National Gallery.

KORTSPILLENDE SOLDATER. En gammel skjægget, en midaldrende og en ganske ung gut, samtlige i brystpanser, forsamlet om et bord, spillende kort om penge. Den unge blonde gut som har utspillet synes fortørnet over medspilleren og retter et spørsmål til ham med åpen mund. Billedet er Caravaggio-agtig, men ikke sterkt italiensk. Det viser slægtskap med »Petrus' fornegtelse«.

GARDEKVARTERET eller »Røkende og drikkende kavalerer« tidligere i grevinde Edmond de Pourtalès' samling i Paris, signeret 1643. Seks soldater i tidens maleriske dragt med bredbræmmede filthatter og slængkapper sittende og stående omkring et bord med et brændende lys. Tre af dem røker på lange kridtpiper. En er sovnet ind med hodet på bordet. En negeropvarter ses bakenfor i skyggen. En vinkjøler med to fiaskoer på gulvet. I bakgrunden av rummet

»Officerer som spiller terninger«, ca. 1646. Louvre

ser man en brændende peis og en mand som sitter der og varmer sig. Lyseffekten er sterkt Caravaggio-agtig, men typerne fine og franske, følsomt individualiserte. Særlig smuk er den unge skjægløse fyr som sitter tilhøire, med ansigtets ene halvdel i skygge, mens den anden er skarpt belyst. Det djerve utfordrende uttryk om de svungne læber virker sammen med det faste blik. Bred og selvbevisst sitter kapteinen midt i klyngen.

Beslægtet med dette »kavalerbillede« er to andre gruppebilleder i grev Louis de Seyssels samling i Turin.

Det ene billede fremstiller to OFFICERER SOM SPILLER TERNINGER, mens en tredje ser på og deres oppassere står ventende bak herrernes stoler. Ikke mindst disse sidste er fint individualiserte portrætter. Dette billede er nylig indkjøpt til Louvre hvor det tildeles Mathieu. Jeg mener det er Louis. Det andet billede viser en fornem FAMILIE SOM SITTER TILBORDS, herren, fruen og en ung søn samt tre mindre barn som står ved bordet.

»Bordbønnen« *(Le Bénédicité)*. Col. Hamot, Paris

Desuten den opvartende kokkepike og en ung tjener (samme model som på billedet med terningspillerne).

VENUS I VULCANS SMIE. *(Venus dans la forge de Vulcain)*. Museet i Reims. Det eneste kjendte mytologiske billede av brødrene Le Nain. Signeret 1641. Venus halvblottet fulgt av en liten naken Amorgut. Den gamle Vulcan og hans medhjælper med blottet overkrop. Skarpt indfaldende lys fra høire, Caravaggio-agtig, uformidlet kontrast mellem lys og skygge. De to bakerste figurer belyst fra essen. Modellen til Vulcan den samme mand som den barfotede fattigmand i »Repas de paysans«. Enface figuren i bakgrunden muligvis samme model som tredjemand fra høire på »Réunion de famille« i Louvre. Billedet har længe været upåagtet og er først drat frem i den sidste tid.

KAVALERER. *(Assemblée de Notables)* Louvre No. 2642. Fire sittende og en stående kavaler rundt et bord, to stående i bakgrunden. En av de sittende spænder strengene på sin luth. Radering av de Mari i Gazette des Beaux-Arts, 1887.

»Venus i Vulcans smie«, 1641. Museet i Reims

PORTRÆT av en ung mand i museet i Puy. Det fyldige ansikt med det lange mørke hår og det skarpe, temmelig ubehagelige blik viser den samme person som terningspilleren tilvenstre i grev Seyssels billede, nu i Louvre. Man har villet se et selvportræt i billedet.

PORTRÆT av en anden ung mand i lignende dragt i museet i Laon, signeret 1646. (Avb. s. 298). Meget beslægtet med foregående billede, kan godt være den anden terningspiller. Dermed

»Portræt av en ung mand«. Museet i Puy

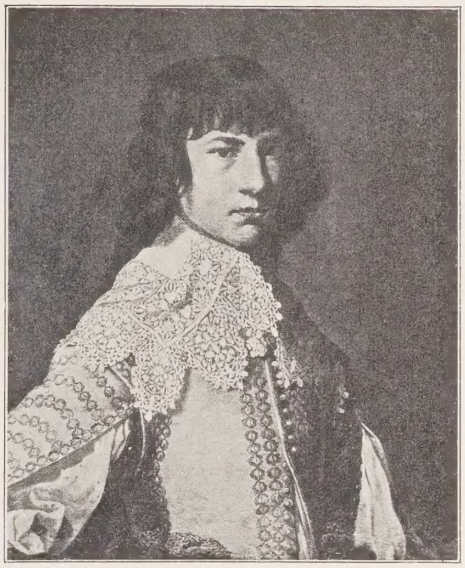
er også terningspiller-billedet tilnærmelsesvis dateret.

MALERENS ATELIER. (Avb. s. 304). Marquise de Butes samling i London. Helfigurbillede, efter dragterne at dømme omtrent samtidig med »Réunion de famille« (1642) eller litt senere. Den elegant klædte maler ved staffeliet vil efter denne datering være for ung til at være Louis' selvportræt (han var dengang 49 år). Snarere kan det være Mathieu, som var 35 år og var specialist i portrætmaling. Men også den smukke mand i slængkappen og med den selvbevidste kunstneriske holdning, som står bak modellen, er en maler, han har palett i hånden. Skulde det være Louis? Og skulde man kunne tænke sig at den ældre mand med fipskjægget var Antoine, som dengang var 54 år? — Portrætbilledet på gulvet viser likhet med en av personerne på »Réunion de famille« — han ytterst tilvenstre.

LA LEÇON DE DANSE. Et tredje billede i grev de Seyssels samling i Turin av samme serie som de tidligere nævnte må også tilskrives Louis Le Nain, skjønt det er svakere og mattere. Det fremstiller fem småpiker som danser i det

»Barn som danser«, 1643. Lowther Castle

fri til danselærerens fiolin. Bakenfor står en tjener (samme model som tjeneren på »Terningspillerne«). I bakgrunden ses husherren spaserende. De Seyssselske billeder kan dateres samtidig.



»Ung mand av familien Perussis«. Museet i Avignon No. 276

PROCESSION AV GEISTLIGE I EN KIRKE. (Avb. s. 299). Dette koloristisk rike, men ufrit komponerte billede gjør først et lite Le Nainsk indtryk, men åbenbarer ved nærmere studium så fine enkeltheter især i portræthodernes individualisering, at man ingen betænkelighet nærer ved at rangere det ind i Louis Le Nains værk. De broderte præsteklær er vidunderligt malt, farven funklende.

En gruppe for sig danner paradeportrætterne av fornemme herrer i stiv hofdragt med kniplingkrave og broderte vamser. Her kan der være tvil om hvem maleren er, Louis eller Mathieu.

»La leçon de danse«. Col. de Seyssels, Turin

UNG MAND AV FAMILIEN PERUSSIS er det bedste av dem. Det kraftig belyste og formede ynglingeansikt med de alvorlige øine og det mørke hår over panden. Kniplingkraven er malt med stor virtuositet. Her tviler jeg ikke på Louis' hånd.

La fête des Vendanges. Collection Bernheim Jeune, Paris

PORTRÆT AV CINQ-MARS, (Avb. s. 302) før i baron Seillières samling på slottet Mello, nær Beauvais, nu i London, hører til samme gruppe. Det er et stort helfigursportræt i rikt smykket dragt og med pragtrustningen ved siden av på gulvet. Vanskelig at avgjøre maleren uten selvsyn.

LA CHANSON. Tre ynglinger sittende omkring et bord syngende og spillende — i lord Aldenhams samling, London. Den flott draperede kappe på den ældste skulde tyde på kunstnerselskap. Billedet er på den ene side beslægtet med »kavalerbilledet« hos grevinde de Pourtalès, på den anden side med »Kortspillende soldater« i Aix. Den unge syngende gut viser megen likhet med den unge kortspillende soldat på sidstnævnte billede. Sammenlign også den dansende gut ytterst tilhøire på lady Lonsdales billede.

»Portræt av en ung mand«, 1646. Museet i Laon

»Procession av geistlige i en kirke«. Louvre

GEORGES DE VAUDREY, marquis de Saint-Paul, i museet i Troyes (Avb. s. 300) og

PORTRÆT AV EN SAINT MICHEL-RIDDER er svakere arbeider, og her kan det nok være spørsmål om Mathieus medvirken. (Avb. s. 301).

LA FÊTE DES VENDANGES, collection Bernheim Jeune, Paris. Optoget med vinløvkransede og pokalsvingende bønder og tjenere som leier en stor okse i rep. Bakefter følger to unge kavalerer. Den reliefagtige komposition usedvanlig, efter et eller andet italiensk forbillede.

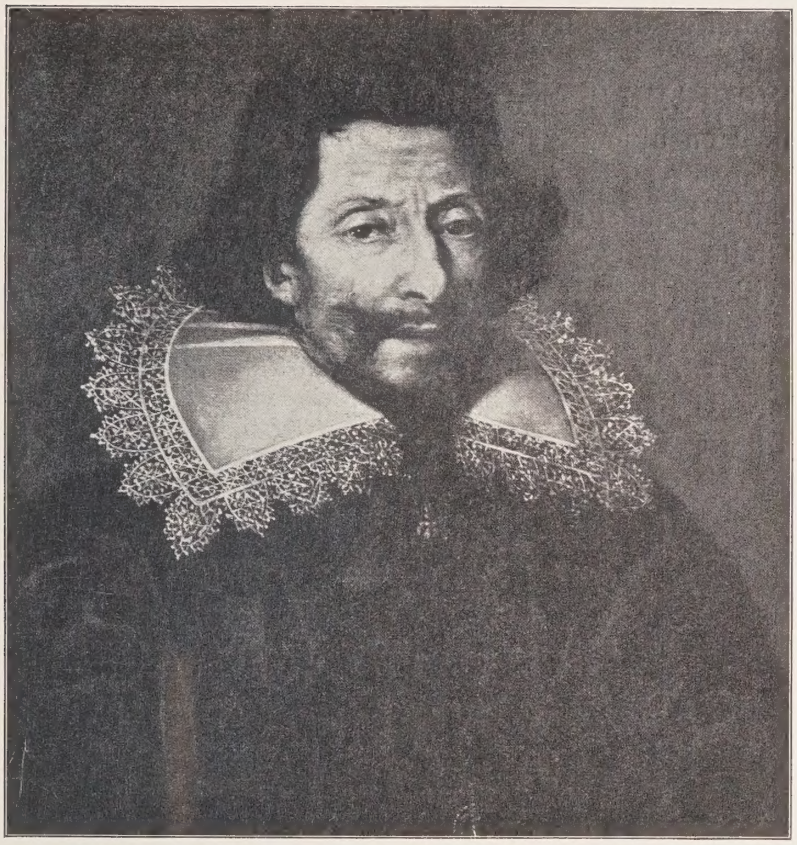
III. BILLEDER AV MATHIEU LE NAIN

BONDEMÅLTID *(Le Repas Villageois)*, Louvre No. 541. Større billede, fremstillende bønder tilbords utenfor en stald eller hytte. Gamlingen i filthat, rød trøie og grå bukser, har lang spids næse og hvit skjæg, fører suppeskålen til munden. Hans aldrende kone serverer for den mindste pike som er klædt i blå trøie, en

»Georges de Vaudrey«. Museet i Troyes

anden større pike i rød trøie sitter på en skammel i forgrunden med kniplingputen på sine knær. En vandkande og en sovende hund i forgrunden. Bak børnene ses en veifarende mand, støttet til sit æsel. Mandens uttryk er vemodig, sentimentalt, mens æslet ser komisk sint ut. Foran fjøsdøren står en feiekost. Inde i fjøset, bak den lukkede halvdør ses staldkaren, han sender et smægtende blik over skulderen. Landskapet interesseløst. Det hele nokså grovt og almindelig. Avgjort et billede av den ringeste og sidste av de tre brødre, Mathieu Le Nain.

DANSE D'ENFANTS i grev de Seyssels samling i Turin. Det gamle motiv med fløitespilleren, barnedansen og andre reminiscenser fra Antoines og Louis' billeder går igjen i forflatet og forflauet skikkelse.



»Portræt av en Saint-Michel-ridder«. Municipal-museet i Lyon

SCENE FRA VINHØSTEN. Grev de Seyssels samling, Turin. En ung, temlig italieniseret bondekone sitter med sit spedbarn ved brystet, mens de større barn leker omkring hende. En aldrende mand nærmer sig hende kjærlig med et glas vin i hånden, til stor bekymring for hans gamle kone i bakgrunden. Der drikkes av glas og av krus. Store vinfat danner bakgrunden. Også her går elementer fra de ældre brødres maleri igjen, men kompositionen er blit løsere, formen sløvere og uttrykket søtladent.

Av en næsten Rubensk karakter er de to pendantbilleder i lady Lonsdales samling, Lowther Castle, som fremstiller LES TENDRES ADIEUX DE LA LAITIÈRE — en drukken gammel kone som rider bort på et skrytende æsel — og FÊTE BACCHIQUE — en tumultøs scene av drikkende bønder og barn med en liten fyr som ridende på en gjætebuk spiller Bacchus. Her er bambochaden blit

til bakkanal og den strenge Le Nainske stil er utartet til barok løssluppenhet.

BONDEFAMILIE med en liten fløitespiller utenfor en fæstningsbastion. I en ukjendt engelsk samling (jeg kjender billedet bare fra et Mansell-fotografi). En gammel mand sitter med en fiasko, hans gamle kone sitter med sin ten og spinder, mens barnebarnet spiller fløite for dem. Hele scenen foregår foran en fæstningsmur over hvilken tilhørere kiker op. Billedet står på grænsen mellem Louis og Mathieu Le Nain.

Disse 41 billeder utgjør en foreløbig katalog over Le Nain'ske arbeider. Jeg håper senere at kunne komplettere den, for der findes sikkert flere.

»Portræt av Cinq-Mars«. Coll. Brownlow, London

EFTERSKRIFT.

Følgende billeder kjendte jeg bare fra kobberstik i Bibliothéque Nationale:

Fleurys Katalog 4183. LE VIEILLARD COMPLAISANT, appelé aussi Le vieux joueur de fifre. Gravé par Saint-Maurice. Sittende gamling i kappe, men uten hat, tilhøire, spiller fløite. En stående pike bak ham, en annen ytterst tilvenstre. Midt imellem en gruppe av tre stående gutter. — De korte, tætte figurer med brede enface-ansigter og langt strittende hår tyder på samme maler som billedet i Nat. Gal. London — altså *Louis Le Nain.*

Fleury Nr. 4182. LE VOLEUR PRIS. Gravé par Elluin. Le Tableau est au Cabinet de Mr. Damery, etc. Barnebillede med et tomt fuglebur og en tønde-avskjæring. Går bedst sammen med Lonsdales billede — altså *Louis Le Nain.*

Fleury 4184 og 4185. LA VILLAGEOISE A LA FONTAINE og LE VILLAGEOIS SATISFAIT, begge stukket av J. C. Levasseur og med underskrift at de er malt av Le Nain. Kan umulig være av nogen av disse tre kunstnere, selv ikke Mathieu. En eller anden middelmådig flamsk maler.

Fleury 4210. LE MARCHAND DE CORNES, stukket av F. Hubert (1850?) er heller ikke efter Le Nain, men snarere i Teniers' art.

Fleury 4181. VIVE LE ROI. To kortspillere. Lithograferet av Ch. Schultze.

Først under korrekturlæsningen har jeg kunnet sammenligne ovenstående studieresultater fra 1919—20 med M. Paul *Jamots* udmerkede artikler over det samme emne i Gazette des Beaux-Arts 1922—1923 og med katalogen over utstillingen hos Sambon, Paris 1922.

De avvikelser som eksisterer mellem mit syn og M. Jamots har jeg ikke villet røre ved i teksten, såmeget mere som vi er enige om at holde to grupper vigtige billeder ut fra hinanden. At han kalder min *Antoine* for *Louis* og omvendt, og min *Louis* for *Mathieu* har mindre at bety, sålænge navnene ikke kan dokumentarisk fastsættes. Hovedsaken er at M. Jamot, som jeg, skiller ut fra hinanden tre selvstændige malere, som tidligere har været sammenmænget, og at hans »Louis« og min »Antoine« for os begge er den *store.* At han tildeler Mathieu en større plads end jeg gjør, er da mindre væsentlig.

Av billeder som er kommet frem i den sidste tid kan nævnes:

42. PAYSANS DEVANT LEUR MAISON. I to eksemplarer, det bedste hos Duke of Rutland, det andet i museet i Boston (Se avb. i Gazette d. B.-A. 1923, s. 159 og Bulletin of the Museum in Boston 1922) — ANTOINE.

43. LE BÉNÉDICITÉ. Collection Hindley Smith, London. (Avb. Gaz. d. B.-A. 1923, s. 33) — ANTOINE.

44. LE JARDINIER. Coll. Sambon, tidligere Coll. de Seyssel, Turin. (Avb. Gaz. d. B. A. 1923, s. 37) — LOUIS.

45. JOUEURS DE DÉS. Coll. Nieuhuys. (Avb. Gaz. d. B.-A. 1923, s. 39) — LOUIS.

Ved fornyet gjennemgåelse skulde jeg være tilbøielig til at stryke »Petrus' fornegtelse« og »Portræt av en ung gut«, begge i Louvre, fra brødrene Le Nains værk.

Jeg skylder at tilføje at jeg har utarbeidet min katalog og gruppering uten at ha kjendt Sir Robert Witts publikation *Illustrated catalogue of pictures by the Brothers Le Nain.* London. Burlington Fine Arts Club, 1910, som endnu ikke er kommet mig i hænde.

KRISTIANIA, 1 dec. 1923.

JENS THIIS

»Malerens atelier«. Col. de Bute, London

Fr. Dieussart: Buste af Kong Christian IV. Rosenborg

ARBEJDER AF FR. DIEUSSART, FR. DUQUESNOY OG BARTH. EGGERS

De kunstneriske Forbindelser mellem Nederlandene og Danmark var lige fra Middelalderens sidste Aartier og ned til Begyndelsen af det 18de Aarhundrede yderst livlige. Talrige er de nederlandske Malerier, der er bragt her til Landet, og flere af vore betydeligere Malere i det 17de Aarhundrede kom til os fra Holland. Ikke mindre livlig var den parallelle Forbindelse paa Billedhuggerkunstens Omraade, ja maaske mere intim og personlig, idet ikke blot langt flere Nederlændere virkede her i Landet som Billedhuggere

end som Malere, men ogsaa fordi den største Del af de importerede Billedhuggerarbejder ikke kom hertil som en mer eller mindre tilfældig Handelsvare, hidført af omrejsende Kunsthandlere, men skyldes direkte Bestillinger af Danske i de belgiske og hollandske Værksteder. Man maa saaledes formode, at allerede vore store udskaarne nederlandske Fløjaltertavler fra Middelalderens Slutning er bestilt Arbejde (Tavlerne i Viborg Søndre Sogns Kirke — tidligere paa Københavns Slot — i Sæby, Holstebro og Ulkebøl Kirker). Da Reformationen havde givet Træskærerkunsten Dødsstødet, saa træder smaa Tavler bestaaende af et Alabastrelief indfattet i en blaamalet, stærkt forgyldt og udskaaren Renaissanceramme af Træ i Stedet for de større Tavler. Disse Alabastaltre sendtes fra Belgien ud over det ganske Nordeuropa og har mere Karakter af ren Eksportvare, selv om en enkelt af de i Danmark værende Stykker, nemlig Herluf Trolles og Birgitte Gøje's i Herlufsholm, maa være direkte bestilt. Til en tidligere given Fortegnelse over disse Alabasttavler[1] kan yderligere føjes Tavler eller Rester af saadanne i Ørslevkloster, Kjettrup, Rostrup, og Hornbæk Kirker i Jylland.

Under Kong Frederik II — hvis Brændtlersbuste, formentlig modelleret af Hollænderen Johan Gregor van der Schardt[2], nylig er havnet paa Frederiksborg — udførte Antwerpneren Cornelis Floris sin betydelige Række af pragtfulde Konge- og Adelsgravmæler her til Danmark. I denne Forbindelse er det derfor knapt rimeligt at nævne et samtidigt Epitafium over Thomas Sture og Iselin Ahlefeldt i Notmark Kirke paa Als. Baade dets Stil og Kunstnerens Navn peger mod Holland. Det er nemlig betegnet: »Anno 1569 Do Vort dit Gemaket van Jacop van der Borch«. I 1543 nævnes en Billedhugger af nøjagtig dette Navn i Utrecht. Epitafiet er udført i Sandsten, malt og forgyldt men er forøvrigt et ret ringe Arbejde.

Christian IV knytter Forbindelsen med Nederlandene endnu fastere. Kongen anvendte baade hollandske Arkitekter og Billedhuggere ved sine mange Byggeforetagender og da navnlig ved Frederiksborg. Fr. Beckett har paavist, at Udsmykningen af Slotsgaardens Galleri 1617—21 er udført i Hendrik de Keysers Værksted i Amsterdam[3]. Det samme er sikkert Tilfældet med de fire Relieffer paa Ringrendingsporten sammesteds. I sin oprindelige Form opførtes den af Hans van Stenwinkel 1614—16 men blev 1736 bygget

[1] Fr. Beckett: Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark (1897) p. 175 f.
[2] R. A. Peltzer: Münch. Jb. X (1916—18) S. 207 ff. [3] Frederiksborg II, S. 128 f.

Fr. Dieussart: Buste af den udvalgte Prins Christian. Museet i Gotha

om af Diderik Gercken[1]. Ved denne Lejlighed maa Reliefferne enten være hugget op eller ogsaa være nøjagtigt kopieret efter de tidligere, thi Stilen i dem har den stærkeste Tilknytning til Hendrik de Keysers Arbejder paa Galleriet. Reliefferne er i hvert Fald næppe originale Kompositioner af Diderik Gercken.

Samtidig med Ringrendingsportens Opførelse udførte Adriaen de Vries fra Haag i den ydre Slotsgaard 1615—22 det store Neptunspringvand, som Svenskerne ødelagde ved at slæbe dets Figurer til

[1] Anf. Værk p. 67 f. og 206—07.

Sverrig. Som synlige Minder om Adriaen de Vries' Virksomhed for Kongen har vi her i Landet nu kun de tre smaa forgyldte Broncegrupper i Kunstmuseet forestillende »Laokoon«, »Lazarus, der bønfalder den rige Mand« (bet.: ADRIANUS FRIES HAGIENSIS BATAVUS FECIT 1615) og »Kain og Abel« (bet.: ADRIANUS FRIES BATAVUS FECIT 1622).

Og endelig beskæftigede Kongen de forskellige Medlemmer af den store Familie Stenwinkel, der stammede fra Flandern. De virkede navnlig som Arkitekter men ogsaa som Billedhuggere. Især synes Hans van Stenwinkel d.Y. (1587—1639) at have været beskæftiget med Billedhuggerarbejdet paa Frederiksborg og Børsen, ligesom han sikkert efter 1614 har udført et Gravmæle over Kongen og Dronning Anna Cathrine. Det skulde først opstilles efter Kongens Død og var derfor foreløbig opmagasineret paa Tøjhuset, ved hvis Brand det i 1647 blev ødelagt. Rester af det er dog endnu bevaret nemlig det store Sandstenskrucifiks i Holmens Kirke og Kongens Alabasthoved, der i en ret medtaget Tilstand findes i Nationalmuseet. Christian IV's Portrætstatue til Epitafiet maa dog allerede have været færdig ca. 1617.[1]

Det ypperste Billedhuggerarbejde, der forestiller Christian IV, Broncebusten paa Rosenborg er ogsaa udført af en Nederlænder, den vidtberejste Valloner François Dieussart[2] (Afb. S. 305). Han var født i Arquinghem i Hennegau, kan arkivalsk paavises i Rom 1622—30 og turede derefter Europa rundt. Først skal han have været i England, saa 1641 i Holland derefter igen i Italien, 1643 og følgende Aar kan han paavises her i Danmark, 1647 opføres han som Medlem af Lucasgildet i Haag[3], senere var han i Belgien, og 1661 skal han være død i England. Dette meddeler i alt Fald Cornelis de Bie i sin Bog »Het gulden Cabinet«, der udkom samme Aar. Dog den sidste absolut sikre Efterretning om Dieussart skriver sig fra Aaret 1656. 1659 optoges et Inventar over Erkehertug Leopold Wilhelms Kunstsager, og deri nævnes en Buste af hvidt Marmor betegnet: »Franciscus Dieus sort Valon fecit 1656«[4]. Her skal forøvrigt kun Dieussarts Forbindelse med Danmark omtales. 1643 blev han indkaldt fra Italien, og allerede 21. Juni udbetales der ham en større Sum for Busten af Christian IV. I Sommeren 1643 var Dieussart et kort Besøg i Holland, hvorfra han maa være vendt tilbage mellem 30. Sept. og 13. Nov., paa hvilke Dage der finder Udbetalinger Sted til ham hen-

[1] Henry Petersen i Tidsskrift for Kunstindustri VI, 96 ff. (1890).

[2] Bering Liisberg i Hist. Meddelelser om København VI, 562 ff. (1918) og VII, 322 ff. (1919).

[3] Obreen: Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis III, 260.

[4] Jahrbuch der Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses. I. 2. Del. CLXV Nr. 435, 1.

Fr. Dieussart: Buste af Kong Frederik III over Kastelsporten. Efter Afstøbning

holdsvis i Amsterdam og København. Den første Sum paa 400 Rdl. var sammen med tidligere udbetalte 1080 Rdl. Betaling for en »metal hest«, det vil sikkert sige en Rytterstatue af Kongen. I Løbet af Sommeren 1644 har Dieussart atter forladt Landet. Men 22. Jan. 1647 anviser Ulfeld paa sin Rejse i Nederlandene Dieussart 1000 Gylden »da han i København har forfærdiget nogle Statuer for Kongen og haft andre under Arbejde, som man har givet ham Ordre paa ikke at fuldføre«. Her tænkes muligvis paa Rytterstatuen, som aldrig vides at være fuldendt. Den 26. Jan. hæver Dieussart 400 Rdl. hos

Kongens Bankier i Amsterdam G. Marselis. 6. Marts anviser Ulfeld endnu resterende 600 Rdl., som hæves 22. April.

Men foruden Christian IV's Buste er sikkert endnu et af Dieussarts Arbejder fra hans Ophold i Danmark bevaret. I Museet i Gotha findes en stor Marmorbuste, som O. Andrup tidligere har omtalt i Kunstmuseets Aarsskrift, idet han mente, at den sikkert forestillede den udvalgte Prins Valdemar Christian[1]. Sammenligner man Busten med Faderens paa Rosenborg, vil man ikke undgaa at bemærke stor Overensstemmelse i Draperingen og i hele Opfattelsen. Som Marmorarbejde betragtet er Gotha-Busten noget grov, men den savner alligevel ikke en vis kraftig Holdning (Afb. S. 307). Det kunde synes dristigt paa Grundlag af Christian IV's glimrende Buste, der i lige Grad vidner om sin Ophavsmands udmærkede Teknik og hans spilvaagne Opmærksomhed overfor Modellen, at henføre Marmorbusten af den udvalgte Prins til Dieussart. Men sammenligner man Busten med autentiske Marmorarbejder af denne Kunstner f. Eks. med de fire Prinser af Oranien i Stadtschloss i Potsdam (1646—47), Medaillonerne af den unge Kurfyrste og hans Gemalinde (1647) eller med Portrætstatuen paa Slottet i Berlin af Kurfyrsten (1651), saa vil man navnlig i de sidstnævnte Arbejder genfinde en ganske lignende Behandling og tilsvarende Tunghed i Marmorteknikken. Endelig kan det ogsaa nævnes, at vi tilfældigt er vidende om, at Dieussart har staaet i Forbindelse med Prinsen. I Marts 1644 afkøber denne »Francisco Dusiart« nogle »Kobber oc andre Konst Støcher«[2]. Busten skriver sig muligvis fra nogenlunde samme Tid fra Prinsens sidste Leveaar.

I Kong Frederik III's Broncebuste over Kastelsporten (Afb. S. 309) træffer vi atter et Arbejde i det Materiale, der aabenbart i højere Grad end Marmoret har ligget for Dieussart. Thi allerede længe før Traditionen om Dieussart som Ophavsmand til Christian IV's Buste blev endelig bekræftet, var det klart, at de to Buster maatte skyldes en og samme Kunstner. Haarbehandlingen, Draperiopfattelsen og Enkeltheder som den Maade, hvorpaa de mindre Folder i Stoffet udføres, er ganske ens. Og forøvrigt giver Frederik III's Buste ikke Faderens det ringeste efter i kraftig Opfattelse og Holdning, præcis og elegant Udførelse. Dieussart maa derfor rimeligvis senere igen have været her i Landet, men nøjagtig naar kan ikke siges. Paa Grund af Bustens strengt frontale Holdning — i Modsætning til den

[1] Kunstmuseets Aarsskrift VII, 104 (1920). [2] Smstd. VII, 99. — Rigsark. Den udvalgte Prins Christians Kammerregnskaber 1643—45, fol. 26—27.

karakteristiske skarpe Drejning af Hovedet i Faderens og Broderens Buster — kunde man fristes til at tro, at Busten oprindelig var bestilt til Pladsen over Citadellets Port. Det er det dog vist næppe, thi det vides, at Rysensten, der 1661—64 opførte Kastellet, kun har givet

Apollo og Amor. Broncestatuetter i Pierpont Morgans Samling og i Lichtensteins Galleri i Wien.

30 Rdl. for Eksemplaret og det tilmed paa et Tidspunkt, hvor Dieussart — hvis de Bie da er rigtig underrettet — netop var død. De 30 Rdl. er derfor sikkert kun Betaling for en Afstøbning af den allerede tidligere udførte Model. I »Extract Offuer General Maior Ruse hans fordering beregnitt fra 4 July 1661 till den 4 Eiusdem 1664« kaldes Busten »et Kobber bellede offuer Castelporten« og i Skatkammerets Indstilling til Kongen af 21. Juli 1664 »det Kongl. Kobber Bildnüss offuer Castel Porten«[1].

Det er saaledes ingen hel ringe Kunstnervirksomhed Dieussart

[1] Rigsark. Afregninger V, 40, b. Bilagt Skødet til Ruse paa Bøvling Amt og Gods af 14—6. 1664.

har udfoldet i Danmark. Mærkeligt nok træffes i de følgende halvthundrede Aar Navnet Dieussart ofte i dansk Kunsthistorie. Maaske drejer det sig om hans Slægt eller Efterkommere. I 1668 rømmer en Arkitekt og Billedhugger Charles Philippe Dieussart fra Hertugen af Mecklenborg-Güstrow for at træde i Frederik III's Tjeneste, og i 1705 opfører en Navne af den her omtalte Billedhugger, Arkitekten François Dieussart, Sorgenfri Slot for Grev Carl Ahlefeld[1]. I 1707 søger han uden Held at blive Materialskriver[2], og i Slutningen af Aaret 1709 assigneres der 202 Rdlr. 8 Sk. til »een Persohn Nafnlig François dieussart . . . for hands reyser till Sønderborg, Gammelgaard, Colding oc Anderschov, samme Slotte at tage udi Øyesyn oc afriisninger derover forfatte«[3]. Atter 1710 søger Dieussart om Materialskriverposten, idet han henviser til, at han »har været forsendt til Holsten og Jydland for der at afteigne eendeel Slotter, efterdi hand er drefven i Architectura Civili, Pousseren, Blye- og Vox-Støbning, ja og i Theatris saa vel at ordonnere som at male«. Den 15. April paategner Kongen Ansøgningen: »Vi bevilger Allernaadigst at François Dieussart maa confereris denne Materialskrifuers tieniste«[4].

Den ældre François Dieussart — Billedhuggeren fra Christian IV's Tid — nævnes almindeligt som en Elev af François Duquesnoy i Rom. Med hvilken Ret er dog vanskeligt at se. Det eneste sikre er kun, at Duquesnoy, der er født 1594, kom til Rom 1618 to Aar før Dieussart kan paavises der. De maa altsaa have været omtrent samtidige, og naar Duquesnoy gøres til Læremester for Dieussart, er det sikkert kun paa Grund af sit europæiske Ry, som den største af Aarhundredets nederlandske Billedhuggere. Hidtil har man ikke kunnet paavise nogen direkte Forbindelse mellem Duquesnoy og Danmark, men vi ejer i vort Kunstmuseum nogle Arbejder, der har større eller mindre Tilknytning til hans Kunst. Et Hoved af et skraalende Barn, udført i rødbroget Marmor, tilskriver Bode Duquesnoy, medens en hvid Marmorbuste af et Barn med nedslagne Øjne er en Værkstedsgentagelse eller maaske kun en Kopi af Hovedet paa Berlinermuseets Amor, der erved at tilglatte sin Bue[5]. Museet i Brunsvig ejer ogsaa en Gentagelse af Amors Hoved dog langt bedre end vort.

Afgjort et Arbejde af Duquesnoy er den lille Broncestatuette af

[1] L. Bobé i »Fra Arkiv og Museum« IV, 607 f. Jfr. Vilh. Lorenzen: Landgaarde og Lysteder I, 16 f. [2] Rigsark. Rentekammerets Relations & Resolutions Protokol $^{8}/_{1}$—$^{30}/_{6}$ 1707, fol. 181. [3] Smstd. Assignationskontorets Kopibog 1708—11, fol. 229—230. [4] Smstd. Rentek. Relations & Resolutions Protokol. $^{7}/_{1}$—$^{29}/_{12}$ 1710, fol. 297. [5] Vöge: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen IV, Nr. 401 (Berlin 1910).

Bartholomeus Eggers: Buste af Henrik Ruse. Frederiksborgmuseet.

en dansende Amor, der løfter sin farlige Pil højt i højre Haand, mens han holder Buen i den sænkede venstre (Afb. S. 321). Det smukke lille Arbejde med den af Duquesnoy saa yndede olivengrønne Patina har jo mangfoldige Søskende i Kunstnerens store Børneflok. En lidt større (46 ctm høj) Tvillingbroder en Amor, der blæser i en Snekke, findes i Berlin[1]. Stillingen af Krop og Ben er ganske svarende til vor Figurs, men her er det den venstre Haand, der løfter Snekken, mens højre Underarm er hævet i Stedet for strakt

[1] Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Aufl. Die italienischen Bronzen. Nr. 413 T. XXVIII (Berlin 1904).

nedad. Ser man nøjere paa vor Amor, vil man lægge Mærke til, at de runde og buttede Barneformer paa Figurens højre Side er en lille Smule fladtrykte, og at hele Konturen paa denne Side næsten er ret som en Lineal. Grunden hertil er den, at vor Figur ikke oprindelig er tænkt gaaende paa egen Haand. I Lichtensteins Samling i Wien findes en 63 ctm høj Broncegruppe, der med Rette tilskrives Duquesnoy[1] (Afb. S. 311). Den forestiller Apollo, der læner sig til en Træstamme; i venstre Haand har han haft Amors Pil eller Bue, som han drillende holder saa højt, at Amor, der staar tæt op til Træstammen, ikke kan naa den, selv om han hæver sig op paa den yderste Taaspids og strækker sig alt det, han kan. Amor er her forsynet med Vinger og har et Pilekogger i Baand over Skulderen men ellers i et og alt, i Stilling og Former, nøje svarende til Museets Figur. Tillige svarer den — saavidt man kan maale efter en Afbildning — ogsaa i Størrelse helt til vor Figur, der er 35 ctm høj (Pilen medregnet). Af Lichtensteins lille Gruppe findes der forøvrigt et andet og let varieret Eksemplar i Morgans Samling (Afb. S. 311)[2]. Apollo's Stilling er den samme, men han staar tættere op til Træstammen, der er stærkere drejet, mens Amor er helt fri af denne og støtter sig til Apollo's venstre Ben. Selvom vor Amor saaledes egentlig er en løsrevet Del af en større Gruppe, virker den alligevel godt som Enkeltfigur og er et ganske indtagende Eksempel paa Duquesnoy's Specialitet, den nøgne, buttede Barneskikkelse.

En af Duquesnoy's dygtigste Elever, Stamfaderen for Billedhuggerdynastiet Quellinus i Antwerpen, Artus Quellinus d. æ. har ogsaa leveret Arbejder til det daværende Kongerige Danmark. For den gottorpske Hertug Christian Albrecht udsmykkede han 1661—63 Slægtens Gravkapel i Slesvig Domkirke med en Marmorbrystning og en Portal foran Indgangen[3]. Fra Hertugens Kunstkammer stammer ogsaa de tre smaa Brændtlersfigurer i vort Kunstmuseum, der er af ganske samme Karakter og Udførelse som Artus Quellinus' mange udmærkede Modeller i Rijksmuseet i Amsterdam[4].

De politiske Begivenheder omkring 1660 og Alliancen med Holland styrkede naturligt ogsaa den gamle kulturelle Forbindelse mellem de to Lande. Saaledes skyldes et af de mest pompøse Kunst-

[1] E. Tietze-Conrat: Die Bronzen der fürstlich Lichtensteinischen Kunstkammer S. 47 ff. Fig. 35—36 (Wien 1918). [2] Collection of Pierpont Morgan. Bronces of the Renaissance and subsequent Periods by Wilhelm Bode II, Nr. 215. Plate CLII. Introduction p. XL Paris 1910) Højde 25 inch. [3] Harry Schmidt i Oud Holland XXXII 1914 p. 225 ff. [4] Fr. Beckett i Kunstmuseets Aarsskrift 1917, 29 ff.

Bartholomeus Eggers: Buste af Admiral Tromp. Søfartsskolen i Amsterdam
Efter Afstøbning

værker fra den nærmestfølgende Tid, Busten af Henrik Ruse paa en Maade det dansk-hollandske militære Samarbejde. Den fandtes tidligere paa Vilhelmsborg men erhvervedes i Efteraaret 1923 til Frederiksborgmuseet. Ruse (født 1624) var en dygtig hollandsk Ingeniørofficer, der blev indkaldt til Landet og 1661 fik Bestalling som Generalkvartermester og Overinspektør over Fæstningerne. 1661—64 byggede han Kastellet; senere anlagde han de ny Bydele (Bredgadekvarteret) og udvidede Voldene. 1664 var han blevet adlet og

havde faaet udlagt Bøvling Amt og Gods. 1671 blev han ophøjet til Friherre, men han havde flere Modstandere, der efterhaanden fik Indflydelse nok til at trænge ham tilbage. 1673 blev han saaledes forsat til Norge som kommanderende General. 1677 tog han sin Afsked fra dansk Tjeneste og flyttede til sit Gods Sauwert i Holland, hvor han døde to Aar efter og ogsaa ligger begravet. Muligvis har Ruse tænkt at ende sine Dage her i Landet og blive begravet i Bøvling Kirke, thi her fandtes endnu 1769 »paa en høj Trappe ved Alteret i hvidt Marmor Henrik Ruses Statue«[1]. Det er uden Tvivl den Buste af hvidt Marmor, som før var paa Vilhelmsborg (Afb. S. 313). Den var kommet dertil fra Julianelyst ved Horsens, hvor den stod i Haven. Ruses eneste Barn Datteren Jeanne Marie var nemlig anden Gang gift med Oberst Chr. Juel til Lundbæk. Deres Efterkommere, der antog Navnet Juel-Ryssensten, ejede uafbrudt Ryssensten indtil 1798, i hvilket Aar Ove Henrik Juel-Ryssensten ved Auktion solgte Gaarden til U. C. v. Schmidten. Aaret efter købte nævnte O. H. Juel-Ryssensten saa v. Schmidtens Ejendom Julianelyst, og ved denne Bytten Gaarde er Busten sikkert taget med fra Bøvling Kirke. Bustens Fodstykke er paa Siderne kun ret raat tilhugget, hvilket ogsaa tyder paa, at den har været anbragt i et Fundament ɔ: den i Danske Atlas nævnte »Trappe«, af hvilken der dog nu ikke findes noget Spor i Bøvling Kirke.

Ikke alene den fremstillede men nok saa meget Bustens Stil og Karakter tydede paa, at det maatte være en hollandsk Kunstner, der havde udført den; det var da heller ikke saa vanskeligt under et Besøg i Holland at finde Bustens Ophavsmand. Denne maa være Billedhuggeren Bartholomeus Eggers, hvis Hovedværk er det store Gravmæle i Sct. Jakobskerk i Haag over Admiral Jacob Wassenaer van Obdam, der 1659 undsatte København. Monumentet udførtes 1666—67 paa Bestilling af Generalstaterne, efter at Eggers 1665—66 havde konkurreret med den langt dygtigere Rombout Verhulst[2]. Naar Eggers sejrede i denne Konkurrence, skyldtes det, at Arvingerne foretrak hans Udkast fremfor Verhulst's. Sammenligner man Ruses Buste med Wassenaers Portræt (en ved Overmaling ødelagt Afstøbning i Handels- og Søfartsmuseet paa Kronborg) eller med en anden autentisk Buste af Eggers, nemlig Borgmester Joh. Munters (1673 Rijksmus. i Amsterdam), vil man se, at baade Opfattelse og

[1] Pontoppidan: Danske Atlas V, 822 (1769). [2] M. van Notten: Rombout Verhulst p. 38 (1907). — A. Bredius: Künstler-Inventare II, p. 721 c. (1916).

Bartholomeus Eggers: Buste af »Den store Kurfyrste«. Slottet i Berlin

Udførelse er ens i de tre Arbejder: Haarbehandlingen, den kompakte Form af Ansigterne, de brede næsten afhøvlede Næserygge, de smaa elipseformede Øjne og de foroven stærkt underborede Øjelaag. Paa Søfartsskolen i Amsterdam findes desuden en Buste, der tillægges Eggers, og som forestiller Admiral Maarten Harpertsz Tromp (Afb. S. 315). Afslutningen af denne Buste forneden ved et Skærf knyttet paa højre Skulder er nøjagtig svarende til Ruses baade i Arrangement og Behandling. Af de nævnte Buster er Ruses absolut den mest imponerende ved sin Rejsning, det stolte næsten

trodsige Udtryk om den kraftige Mund foruden ved sin Størrelse (107 ctm høj) og hele pragtfulde Udstyrelse. Egentlig nærmer den sig en Fremstilling i Halvfigur desværre ikke i en Form, der kunstnerisk set er særlig vellykket. De lange, buede Linjer i Skærfet og Harnisket forneden virker ret kedelige.

Ogsaa et ydre Forhold understøtter Tilskrivningen til Eggers. Tilfældig vides det nemlig, at Ruse har kendt Arbejder af Eggers og rimeligvis personlig har haft Forbindelse med ham. Da Feltherren Hans Schack omkring 1670 tænkte paa at lade udføre et Epitafium til sit Gravsted i Trinitatis Kirke, gav han Ruse den Kommission i Holland at skaffe sig Underretning om Prisen paa et saadant Epitafium. I en Efterskrift paa et Brev dateret »Rensborg den 9. Marty A. 1670« fra Ruse til Schack, skriver den førstnævnte: »P. S. ich haebe mier in Hollandt erkundigt wegen Eur. Excell. Epitaphium . . . ich haebe das Epitaphium von Obdam in Haghe gesheen dieses hadt by Rix 6000 gekost when es Eur Ecell. gevallich ist wil ich wol von den Meistr abrisse komen lassen dan ich es innen bedeudt habe wie es syn mues«[1].

Hvor og hvornaar Eggers er født vides ikke med Bestemthed. Man formodede tidligere, at han var fra Amsterdam, men Sandsynligheden taler for, at han er fra Antwerpen. Det vides, at hans Fader besad Ejendomme i denne By[2], og i 1646—47 kunde en Billedhugger Bartholomeus Eggers ikke betale sit Bidrag til Lucasgildet i Antwerpen, da han var fattig. Hans opføres som Elev af P. Verbruggen[3]. Senere arbejdede han i Amsterdam under Artus Quellinus' d. æ., og da denne den 28. Nov. 1654 opretter sit Testamente, er B. Eggers og hans Broder Jacob Vitterlighedsvidner[4]. Resten af sit Liv opholdt Eggers sig i Amsterdam, hvor han døde før den 23. Febr. 1692. Foruden Gravmælet over Obdam kan af hans Arbejder nævnes det store Relief paa Vejerboden i Gouda og Statuen af Baron George Willem van Inn-ende Kniphuisen paa Verhulsts Gravmæle i Kirken i Midwolde, begge udført 1669. Størst Beskæftigelse fandt Eggers dog hos Kurfyrsterne af Brandenborg. Interessante Oplysninger herom faar man gennem den svenske Arkitekt Nic. Tessin d. Y.'s Dagbog fra hans Studierejser. I Forsommeren 1687 havde Tessin besøgt Barth. Eggers i dennes Atelier i Amsterdam og der faaet forskelligt at vide af Kunstneren. Tessin skriver: »Bartholomæus Eggers

[1] Rigsark. Hans Schack's Breve. [2] Bredius: Anf. V. p. 725 q. [3] Rombouts & van Lerius: Les Liggeren II, 178 og 180 (1864—76). [4] Bredius: Anf. V. p. 721, b.

ist der beste Bildhauer, ein Discipel von Kwellin, hat unter ihme viele dinge am Stadthauss verfertiget. Beij ihme sahe ich 3 statuen von Churfürsten die vorzeijten in Brandenburg haben regiret, dheren er zuvorn 8 stycken ohne diesen hat gemacht, so in Berlin im grossen Sahl alle stehen, dass styck ist $3^1/_2$ elle hoch; vor dass styck, sagt er, dass er bekähme 2000 gülden, welches 800 Rdhl. macht, mit dem marmor. Sie wahren modern mit Cürassen gekleidet, die Modellen sahe ich von den übrigen auch, undt wahren die stellungen zimblich frech undt artig, aber besser aussgearbeitet hätten sie doch können seijn. Dass Bust vom Churfürsten wahr auch in Marmor zu sehen, wie auch andere zweij Busten vom Apolline und Diana. Er solte umb 4 wochen hiernach von Amsterdam nacher Berlin reijssen umb diese Statüen aufzurichten. Mons:r Mellick wolte er gantz nicht rühmen; dacht auch wass mehr von sich selbst alss von nöthen währe«[1].

Allerede fra 1663 af havde Eggers dog været i Forbindelse med Hoffet i Berlin. De nævnte Kurfyrste- og Kejserstatuer blev udført 1680 og følgende Aar og opstilledes efterhaanden i den saakaldte »Alabastsal«. Senere flyttedes de til »den hvide Sal«, og efter Revolutionen vandrer de nu fredløse rundt paa Gallerier og Trappegange, og ingen af dem gør sandt at sige nogen god Figur. Alle er de lange og spinkle af Skikkelse, og deres Bevægelser er manierte og voldsomme. Nogen Uret kommer man dog let til at gøre dem paa Grund af deres nuværende Opstilling. Oprindelig var de nemlig anbragt i Nicher, og det er derfor ganske meningsløst nu at stille dem op som Frifigurer, der tilmed i de fleste Tilfælde ses fra Siden.

Foruden Modellerne til Kurfyrstestatuerne saa Tessin jo »dass Bust vom Churfürsten in Marmor«. Saavidt mig bekendt har man mærkeligt nok ikke hidtil været opmærksom paa, at denne Buste endnu eksisterer endog under Tag med Forfædrenes Statuer nemlig paa Slottet i Berlin (Afb. S. 317). I Slotsmuseets lange Galleri er den stærkt medtagne og restaurerede Buste nu opstillet. Tidligere har den staaet i Parken i Charlottenburg[2]. Ligesom Busten af Ruse er den et Portræt i Halvfigur. Her er tilmed Armene medtaget. I sin højre Haand holder Kurfyrsten Kommandostaven, mens den venstre hviler paa Lænden. Afskæringen forneden er mindre god. I Opfattelse og Behandling ligner Busten ganske Ruses, særlig kan frem-

[1] N. Tessin d. Y's Studieresor. Utg. af O. Sirén p. 71 (1914).
[2] Seidel i Hohenzollern-Jahrbuch II, 1898 p. 100.

hæves Udførelsen af Haaret og Partierne omkring Øjne og Mund. En Ejendommelighed har begge Buster fælles nemlig et lodret baandagtigt Fremspring, der gaar fra Underlæbens Midte ned til Hagen. Det markerer paa Underkæbebenet et smalt, let fremstaaende Parti, som i Virkeligheden helt skjules af Musklerne. Naar det her er giort synligt gennem Huden, er Hensigten sikkert den at understrege det kraftige og energiske Udtryk om Munden. Da det var Marmoreksemplaret af Kurfyrstens Buste, som Tessin saa i Amsterdam, maa man gaa ud fra, at Busten har været under Arbejde ved denne Tid. Eggers forestaaende Rejse til Berlin stod dog nærmest i Forbindelse med Aflevering af tre Kurfyrste-Statuer. Naar det almindeligt siges, at Eggers kan paavises i Berlin mellem den 29. Okt. 1687 og 13. Juli 1688 er dette en Misforstaaelse. Den førstnævnte Dato udstedes nemlig en Ordre til Kammerherre v. Lüderitz og Ober-Ingenieur Nehring om »mit Zu Ziehung des Bildhauers von Amsterdam Eggers« at foretage en Skønsforretning[1]; dette betyder ikke, at Eggers allerede da var i Berlin, men kun at han ventedes. Den 14. Nov. opretter Eggers nemlig i Amsterdam før sin Afrejse et Testamente. Samme Dag optages et Inventar over hans Ejendele, og blandt disse nævnes en Lermodel af Kurfyrsten. Efter Eggers Død inventariseres hans Ejendele atter 2. April 1692 og blandt fuldførte Marmorarbejder opføres »Et Borstbeeld van den H. Cheurvorst«, der vurderes til 150 floriner[2]. Busten var saaledes ikke afleveret ved Eggers Død, og maaske var det i den Anledning, at Kurfyrsten 23. Februar 1692 i Eggers Bo gjorde Fordring paa Modeller til bestilte Statuer[3].

Omtrent samtidig med at Eggers døde, kom Thomas Quellinus til Danmark. Han var den sidste og forøvrigt ogsaa den betydeligste af de nederlandske Billedhuggere, der har boet og arbejdet længere Tid i Danmark. Med ham fulgte forskellige Medarbejdere til hans store Værksted. Men dermed havde det ogsaa for bestandig Slut med den nederlandsk-danske Forbindelse paa Billedhuggerkunstens Omraade, selvom enkelte Arbejder endnu i de første Aar af det 18de Aarhundrede havnede heroppe. Navne som Dieussart, Barth. Eggers og Thomas Quellinus betegner Kulminationen af den nederlandske Barokbilledhuggerkunsts Indflydelse i Danmark. Af de tre nævnte Kunstnere er Dieussart den friskeste, Quellinus interessant som det

[1] Kunstchronik 20. Nov. 1890, Nr. 6, Sp. 85. [2] Bredius: Anf. V. p. 717 ff. [3] Kunstchronik: sm. Aarg., Sp. 87.

sidste kultiverede og betydelige Skud paa en gammel Kunstnerstamme, der gennem et Aarhundrede havde udformet en fast kunstnerisk Familietradition, mens Bartholomeus Eggers vel nok var den svageste som Kunstner. Alligevel har et nyt Arbejde af ham — og tilmed et af de bedre — Krav paa vor Opmærksomhed, thi som Karl Madsen skrev 1907 i sin Afhandling om den ny Skulptursamling i Kunstmuseet: »Den første Betingelse for, at vi kan gøre os værdige til at faa vor Formue af god ældre Kunst forøget er maaske den, at vi har Rede paa, hvor meget af Guld og Sølv — selv af Kobber — der findes i vor Kasse«.

V. THORLACIUS-USSING.

François Duquesnoy: Dansende Amor.
Kunstmuseet

Sidste Side af Champ fleury »le pot casse«

Træsnit fra Champ fleury

GEOFROY TORY

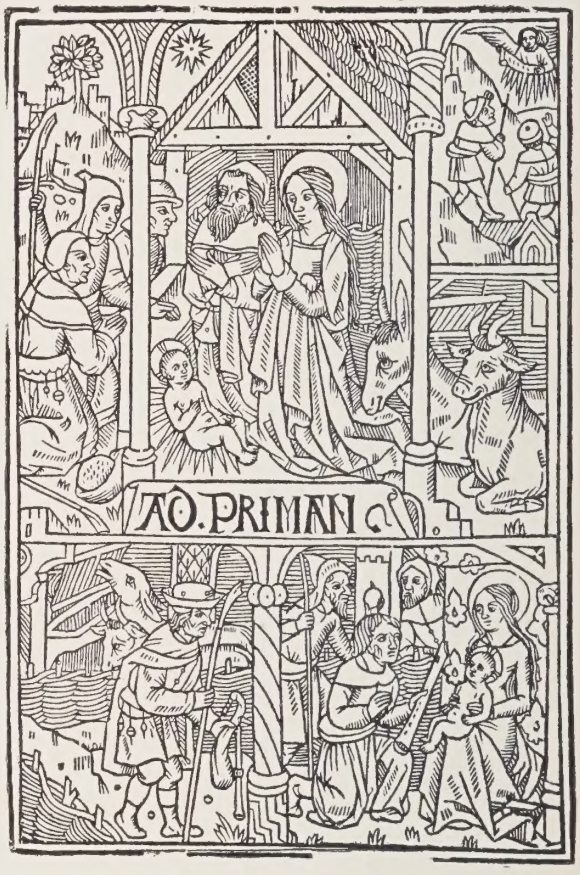
I Begyndelsen af 16de Aarhundrede skiftede som bekendt Bøgerne fuldstændig Karakter. Det var ikke alene Manuskripternes Bogstaver man hørte op med at kopiere, men ogsaa i Billedstoffet og i den ornamentale Udsmykning blev Gotikkens ofte tunge Mystik forladt, og Renæssancens fornyende Kræfter bevirkede i Løbet af faa Aar en fuldstændig Omvæltning i Bøgernes typografiske og kunstneriske Udstyr.

Den Mand, der i Frankrig mest har bidraget til Bevægelsen, er *Geofroy Tory,* som blev født 1485 i Bourges i et fattigt Hjem, og som i sit Fædreland næsten var glemt, og udenfor Frankrig ganske ukendt, indtil hans Biograf Aug. Bernard i 1857 udgav sin Bog: *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal.*

Geofroy Tory har været en af Tidens mærkelige Begavelser, som evnede Arbejder af mange Arter; vi lærer ham gennem hans Virksomhed at kende som Lærd, som Bogtrykker og Forlægger og som Maler og Xylograf. Hans Tidebøger og hans Hovedværk *Champ fleury* viser os, at han, foruden at være en fortrinlig Haandværker, ogsaa var en aandfuld Kunstner, der paa sit Omraade blev Reformator og Fører, thi paa dette Tids-Punkt, ca. 1520, hvor de franske Bøgers typografiske Dekadence var næsten lige saa fremskreden, som i Tyskland og Italien, gav han den franske Typografi en kunstnerisk Impuls, der virkede som en sand Revolution. Hans Fortjeneste er det, at der efter hans Tid ikke findes nogen Epoke i den franske Bogtrykkerkunst's Historie, som kan opvise saa golde og grimme Resultater, som f. Eks. Tyskland i det 16de og 17de Aarhundrede.

Som ganske ung Mand rejste han til Italien, det forjættede Land, hvor han studerede i Rom og Bologna og kommen tilbage til Frankrig, bosatte han sig i Paris, den By, han »elskede som sin Fødeby«. Her begyndte han da, 20 Aar gammel ca. 1505, sin literære Virksomhed, dels som Lærer i Filosofi ved forskellige Kollegier, dels som Oversætter og Udgiver af klassisk Literatur.

I et af disse Arbejder, trykt 1512 af Henry Etienne, findes et af Torys snurrige Paafund, Udslag af hans Trang og Lyst til Allegorier, Deviser o. l., som han senere hen udviklede til Fuldkommenhed; det er et Monogram i Slutningen af Bogen, dannet af Bogstaverne C. I. V. S. beregnet paa at kunne læses fra alle Sider som Ordet: »Civis«, det vil sige: *Borger*, underforstaaet *Borger fra Bourges*, en Tilføjelse han ogsaa senere. under forskellige Former, med Stolthed sætter under sit Navn. (Monogrammet afbildet Side 340).

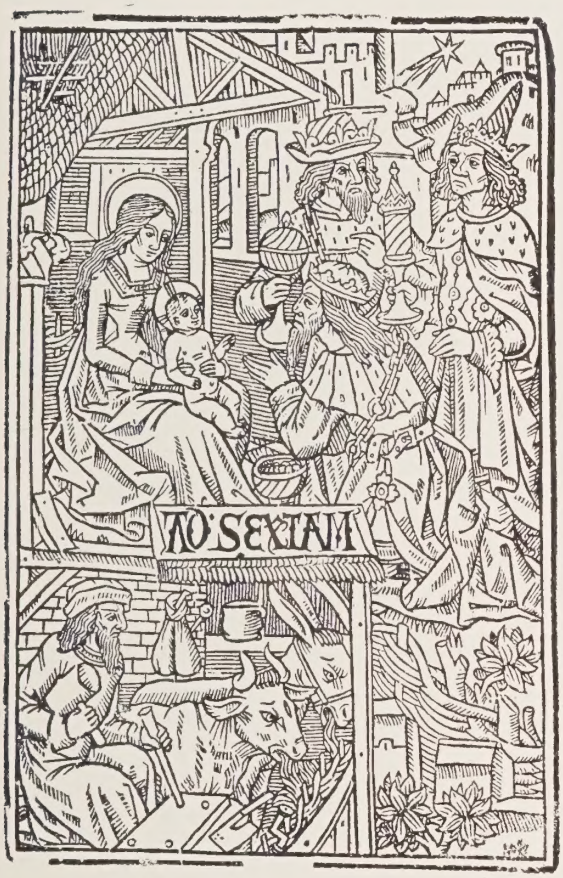


Side af en tidlig Tidebog

Om sig selv fortæller nu Tory i Champ fleury, at hans Lyst drev ham til at lære at tegne og male: hans Lærer har været *Jean Perreal,* en af Frankrigs bedste Kunstnere paa dette Tidspunkt, og til hvem han stod i Venskabsforhold i mange Aar. Men han opnaaede kun »halve Resultater« og sikker paa sig selv og sine Formaal brød han af med sin Lærergerning ved Kollegierne og sin egen Undervisning som Maler for at drage til Italien for anden Gang. I Italien, hvis Kunst fra Fortid og Samtid havde gjort saa stærkt et Indtryk paa ham, vilde han paa egen Haand lære, hvad Hjemmet ikke havde formaaet at lære ham. Om denne sin anden Rejse for-

tæller han næsten paa hver Side i Champ fleury; hvorledes han besøgte Colosseum »mere end de tusinde Gange«, ligesom han studerede Mindesmærker, Monumenter og Kunst fra Oldtiden, hvor han kom hen i Italien og Sydfrankrig.

Da han i Aaret 1518 vendte tilbage til Paris, var han en fuldt udviklet Kunstner, som bragte en Rigdom af Studier med sig hjem. Han bosatte sig i Paris som Boghandler, vi vide endnu hvor, thi i flere af ham udgivne Bøger fra disse Aar siger han, at de er trykt for: »*Maistre Geofroy Torry de Bourges, libraire demourant a Paris sus Petit Pons, joignaut lhotel Dieu. a lenseigne du Pot casse*«. Samtidig paabegyndte han sin Virksomhed som Maler og Xylograf og blev som saadan benyttet af næsten alle samtidige Pariserbogtrykkere. Det er en lang Række Navne, for hvem han har arbejdet, — her nogle af de berømteste: Simon de Colines, Medlemmer af Slægten Estienne, Philip le Noir, de Marnef, Gourmont og Thielman Kerver; ogsaa til Badius, som trykkede Chr. Pedersens Udgave af Saxo 1514, har han leveret et Træsnit, nemlig en Gentagelse af hans kendte Mærke, som forestiller et Bogtrykkerværksted. I Bøger fra disse Trykkerier findes i de følgende Aar Billeder, Bogtrykkermærker og Initialer, dels signerede med Torys Mærke, det lothringske Kors, dels usignerede, men med hans uomtvistelige Præg. Sandsynligvis har han valgt dette Mærke paa Grund af dets Lighed med et Xylografværk-



Side af en tidlig Tidebog

tøj, et Bor, paa Fransk *un toret*, hvis Ordlyd endog mindede om hans eget Navn — Tory.

De spredte Arbejder for Pariser-Bogtrykkerne, forhindrede ham dog ikke i at skabe større Værker. Hans Tidebøger vilde, selv om han aldrig havde præsteret andet end disse, staa som glimrende Vidnesbyrd om hans kunstneriske Værd.

Side af en Tidebog. Trykt af Pigouchet

De franske Tidebøger, *Horae,* fra 15de Aarhundrede er nogle af de smukkeste Bøger, som er trykt; ikke alene er de saa typiske franske i deres Billedstof, men selv disse Billeder, Bordurer, Rammer og Ornamenter, udførte rimeligvis i Staalsnit, med fuldendt Herredømme over Materialet, rummer en mærkværdig Rigdom paa Motiver, som vi ikke finder i noget andet Land eller i nogen anden Tids-Periode. Den første daterede Tidebog er fra 1487, med Antoine Verard som Udgiver; Billederne i disse første Tidebøger bærer endnu Præg af Blokbøgernes primitive Stil.

I Slutningen af 90erne naar de deres kunstneriske Højde i Bogtrykkeren Philip Pigouchet's, for Forlæggeren Simon Vostre, trykte Bøger.

Men fra ca. 1500 bliver de ringere. Det har aabenbart været indbringende Foretagender; man regner, at der i et Tidsrum af 30 Aar er udkommet ikke mindre end 600 Udgaver; deraf har Simon Vostre udgivet de 90, Verard 25. Flere og flere Trykkere har taget

Virksomheden op, kopieret de udmærkede Forbilleder paa unænsom og sjusket Maade eller ogsaa faaet ringere Kunstnere, og meget kan tyde paa at disse er tyske, til at levere nyt Billedstof.

Sammenlignes en Tidebog fra 1520 med Pigouchet's fra 1497, vil man se hvor stor Dekadencen er.

Side af en Tidebog. Trykt af Pigouchet

Tory har sikkert følt det som en Mission, at bringe kunstnerisk Fornyelse i Tidebøgerne, og det lykkedes. Den første udkom 1525, trykt af Simon de Colignes, med Tory som Udgiver, men de senere, seks i Antal, blev trykt i hans eget Officin. Tilfælles med de foregaaende Perioders Tidebøger møder vi hos Tory Tekstens Inddeling og, for de fleste Udgavers Vedkommende, Benyttelsen af den gotiske Type. Men dermed hører ogsaa alle Lighedspunkter op. I Stedet for de tidligere Bordures gotiske Mystik, hvor det myldrede med uhyggelige Vanskabninger og sære Fabeldyr i dunkelt Løvværk, Sibyller, Dødedanse og anden Gru, ser vi her for første Gang Tidebøgerne smykket med den unge franske Renæssances Ornamentik.

Disse yndefulde Arabesker og Ornamenter er Resultater af Studierne paa hans Italiens-Rejse, men rent franske i deres Karakter og prægede af hans personlige Naturel.

I Italienske Incunabler træffer vi Renæssance-Motiver allerede i Begyndelsen af 1480erne (Se Bogvennen 1894 og 1901—3. Emil Gigas: Om Venetiansk Bogillustration i Træsnit indtil Aar 1500), og

at disse har været kendte i Frankrig allerede lang Tid forinden Tory begyndte sin Virksomhed, ser vi bl. a. gennem den gode Ramme, som smykker Titelbladet paa Chr. Pedersens Pariser-Udgave af Saxo; men noget personligt og oprindeligt fransk Arbejde er det ikke; den er en lidt formindsket og ændret Kopi efter Titelbladet paa Venetianeren Giunta's Plutarch-Udgave fra 1491.

Side af en Tidebog fra Begyndelsen af 16de Aarh.

Ind i Ornamenternes Slyngninger anbringer han sin Velynders, Frants d. 1stes, Monogram, det kronede F, eller Kongens Devise, den kronede og flammeomspændte Salamander, Dronning Claude's eller Dauphin's Initialer, Citater fra Virgil »*Sic vos non vobis*«, eller *Soli deo Laus*, — *Honor*, — *Sic ut non plus*, — og her viser sig ogsaa hans eget saa berømte Trykker-Mærke »*le pot case*« den sønderbrudte Vase. Billederne som indrammes i disse lette og graciøse Bordurer bærer ikke mindre Præg af hans rige og fornyende Evner. De er udførte med rene Kontur-Linier uden Anvendelse af Skygge. En forbløffende Virkning opnaar han i Billedet af Kongernes Tilbedelse, idet han lader en af disse optræde med sin nøgne sorte Negerkrop. Ogsaa i et andet Billede har han, i mindre Maalestok, benyttet rent sort i Modsætningsforhold til de lette enkle Kontur-Linier. Det er et Billede af Dødens Triumf, hvor der i et Træ bag ved den sejrende Død, sidder en Ravn, som skriger sit hæse »Cras, Cras«.

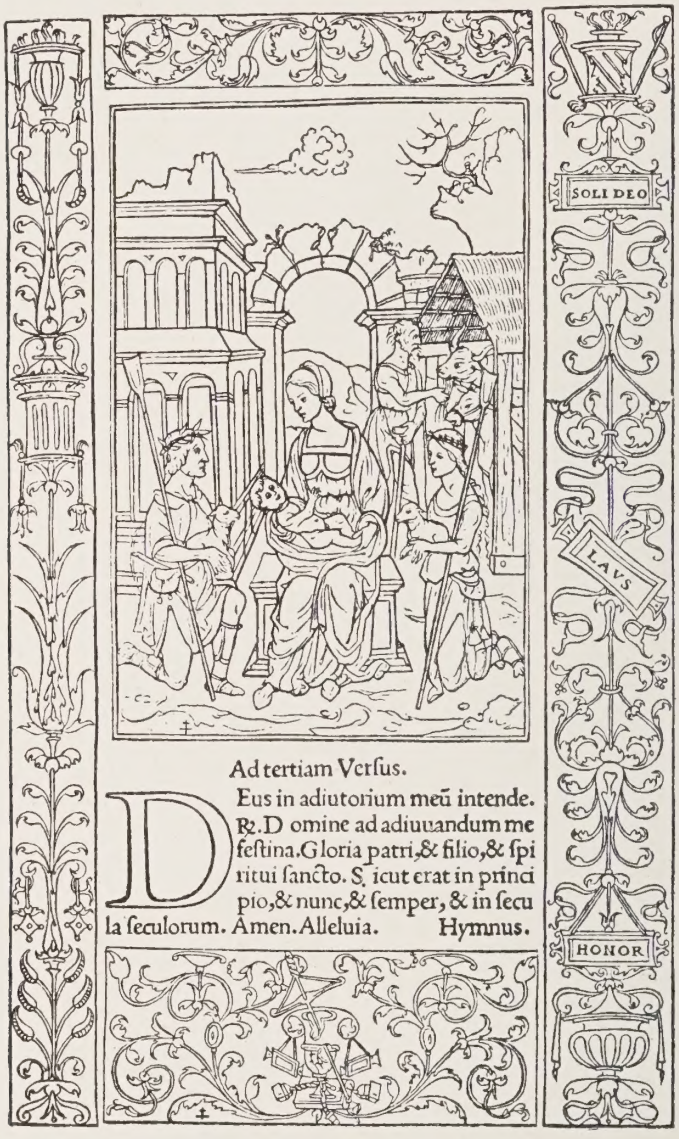
Figurernes Motiver er enkelt og afklaret fortalt, Bevægelserne frie og harmoniske; det hele præget af en stor og personlig Kunstner.

Torys største Indsats er *Champ fleury,* dette mærkelige Værk, hvor hans saa forskelligartede Evner og Kundskaber blev samlet i en Sum. Bogens fulde Titel er: *Champ fleury. Au quel est contenu Lart & Science de la deve et vraye Proportiō des Lettres Attique. quo dit Autremēt Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportiones selon le Corps & Visage humain.*« Paa Titelbladets anden Side angives Indholdet, og Bogens Kolophon lyder: »*Cy finist ce present Liure, avec Ladition de Treze diverses facōs de Lettres. Et la maniere de faire Chifres pour Bagues dor, on autrement. Qui fut acheue dimprimer Le mercredy XXX V III. Jour du mois Dapuril. Lan Mil Ciucq Cens. XXIX Pour Maistre Geofroy Tory de Bourges. Autheur du dict Liure, & Libraire demorāt a Paris, qui le vent sus Petit Pont a Lenseine du Pot Casse. Et pour Giles Gourmont aussi Libraire demorant an dict Paris, qui vent parillement en La Rue Sainct Jaques a Lenseine des Trois Coronnes.*«

Side af en Tidebog fra Begyndelsen af 16de Aarh.

Bogen er delt i tre Afsnit af meget forskellig Indhold og Værdi. Det som her interesserer mest i det første Afsnit, som ellers er helliget den stolteste Patriotismes Lovprisning af det franske Sprog, er den lille indledende Afhandling, som fortæller om Bogens Tilblivelse og den Andel, som *Grolier,* Fyrsten for alle Bogelskere, har haft heri: »*Da jeg om Morgenen paa Helligtrekongersdag i Aaret 1523 udhvilet vaagnede og havde faaet mit første lette Maaltid, gav jeg mig, medens jeg laa i min Seng, til at meditere og friske min Hukommelse op, og en Mængde smaa Ting, baade alvorlige og fornøjelige, dukkede op i min Erindring. Jeg kom da ogsaa til at tænke paa et Antikva-Bogstav, som jeg for ikke lang Tid siden havde lavet til den*

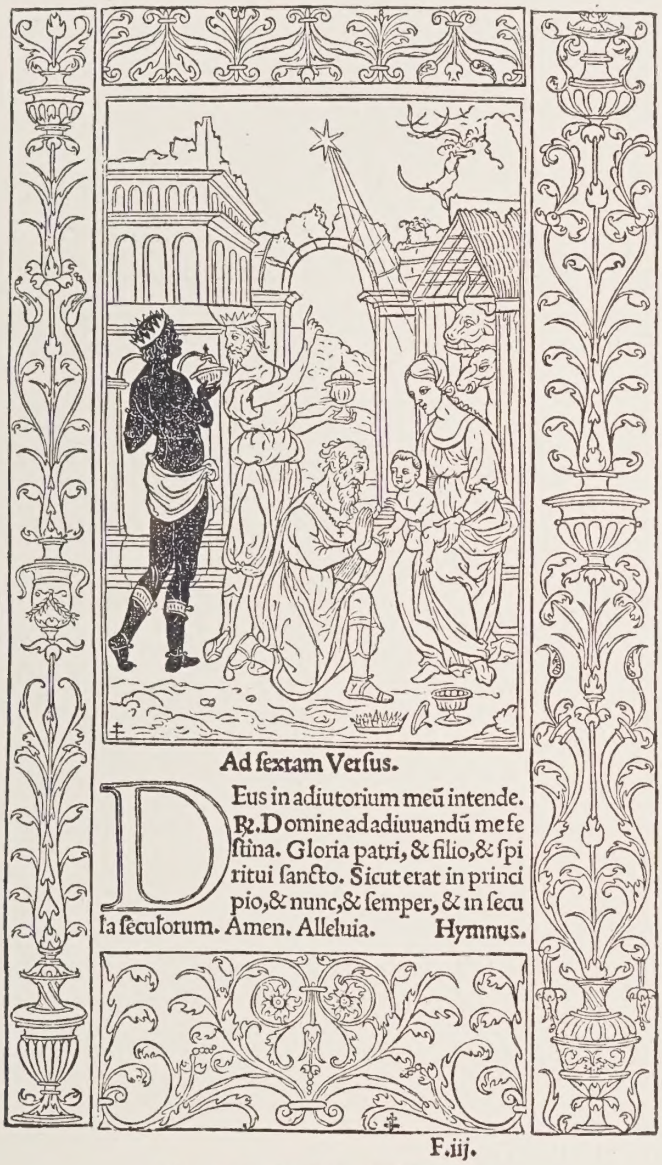
højvelbaarne Herre Krigsskatmester Jean Grolier, vor allernaadigste Konges Raadsherre og Sekretær, en Mand der elskede Videnskaberne og var en Ven af lærde Folk, ligesom han ogsaa selv overalt var høj-



Side af en Tidebog. Trykt af Tory

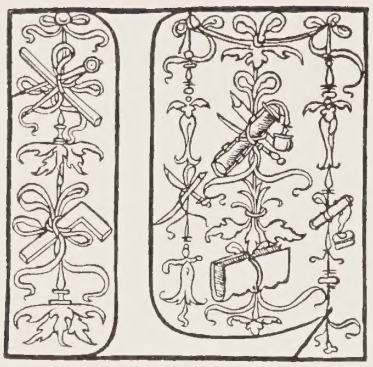
agtet og æret. Da jeg tænkte paa dette attiske Bogstav, mindedes jeg pludselig et vigtigt Sted i første Bogs ottende Kapitel i Ciceros De officiis, hvor der staar: Non Nobis solum nati rumus, ortusque nostri, partem patria vendicat pertem amici. Hvilket vil sige, at vi ikke er

født til denne Verden alene for vor egen Skyld, men ogsaa for at tjene og glæde vore Venner og vort Land. Og da jeg ihukommende dette vil arbejde for det almene Bedste, har jeg tænkt i nærværende lille



Side af en Tidebog. Trykt af Tory

Arbejde at vise, hvorledes man symmetrisk d. v. s. i de rette Proportioner tegner dette Antikva-Bogstav, som mange Mennesker her i Landet gerne vil bruge, men som de savner Kendskab til, for saa vidt som de ikke ved, hvilke Maal og Proportioner det skal have. Jeg vilde ogsaa

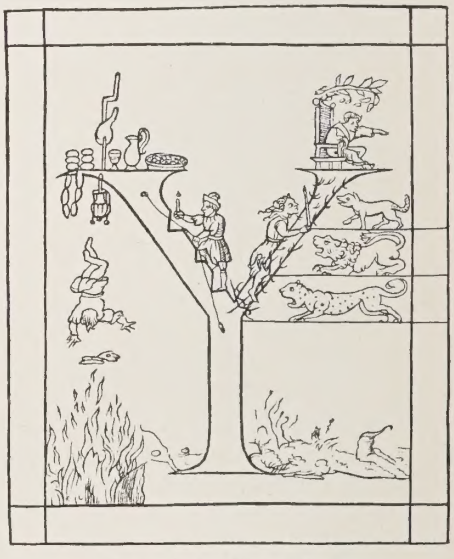


Initial fra Champ fleury

gerne skrive om Frakturen og Bastarden, men for denne Gang skal jeg med Guds Hjælp tegne Antikvaen alene. Der er Folk, som har villet faa mig fra dette, idet de siger til mig, at jeg ikke saadan skal vise dem det, men beholde det i Hemmelighed for mig selv. Men med al Respekt for dem synes jeg, at jeg ikke bør forbeholde Folk en god og hæderlig Viden.« Ogsaa Forordet, hvori han kritiserer Samtidens Lyst til at skabe nye Ord, har Interesse, om ikke for andet, saa fordi *Rabelais* faa Aar efter, i *Pantagruel*, Ord for Ord citerer Tory. *»Man siger i Almindelighed og deri har man Ret, at der i Urter, Sten og Ord ligger store naturlige Kræfter gemt. At give Eksempler derpaa vilde være overflødigt, saa indlysende er det. Men jeg vilde ønske, at Gud vilde give mig Naade til at udrette saa meget ved mine Ord og Bønner, at jeg kunde overtale nogle Mennesker til i det mindste ikke at ødelægge vort franske Sprog, selvom de ikke vilde gaa med til at holde det i Ære. Jeg finder, at der er tre Slags Mennesker, som kappes om at ødelægge og omskabe det. Det er dem, der latiniserer det, det er dem, der er affekterte og dem der taler Jargon. Naar de der latiniserer det, siger: »Vi despumere den latialske Verbounation og transfretere Sequanafloden i Dilukulet og Krepuskulet, derpaa deambulere vi gennem Lutets' Ænadrivier og Plateer og kaptivere som ægte Amorabundi det omnigene og omniforme Kvindekøns Benevolentiam«, synes det mig, at de gør Grin ikke blot med deres Næste, men ogsaa med sig selv. Naar de affekterte, som jeg kan kalde Lemlæstere af Sproget, siger:*

(uoversættelig Tekst),

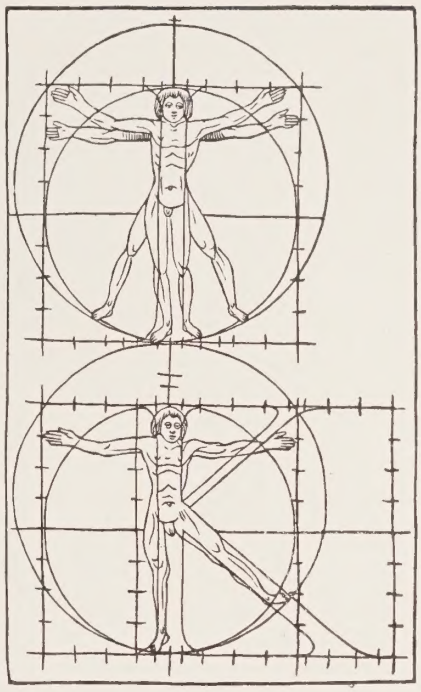
synes de mig at gøre ligesaa stor Fortræd mod vort Sprog som mod deres Klæder ved at lemlæste det som er bedre, naar det er helt end naar det er hugget i Stykker. Paa



Træsnit fra Champ fleury

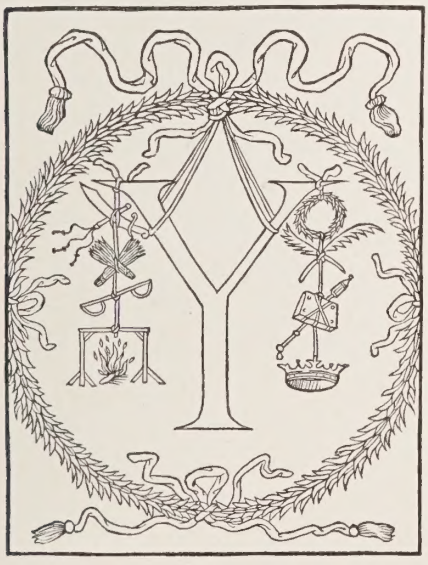
samme Maade synes de der taler Jargon, naar de udtrykker sig i deres modbydelige Sprog, ikke blot at gøre sig værdige til Galgen, men det vilde være heldigt, om de overhovedet aldrig var født.« —

Skønt det andet Afsnit morer ved sine Snurrigheder, er det dog klart, at han her altfor ofte er inde paa det paradoksale. Han behandler i dette Afsnit de Problemer om det menneskelige Legemes Proportioner, som paa dette Tidspunkt stærkt beskæftigede Kunstnere og Lærde.



Bogstavkonstruktion

I Venedig udkom saaledes i Aaret 1509 en højst mærkværdig Bog: »*Divina Proportiona, Læren om det gyldne Snit*«, af *Frater Lucas Paciolus*. Det er en teknisk-matematisk Lærebog, som tager Sigte paa kunstnerisk Praxis: »*Enhver, som studerer Philosofi, Perspektiv, Maleri, Skulptur, Arkitektur, Musik og andre matematiske Fag, kan herigennem naa den mest subtile og mest beundringsværdige Lærdom*«. — Saaledes lyder Lucas Paciolus' Fortale. Bogen har forøget Interesse ved Billedstoffet, som, efter al Sandsynlighed stammer fra *Leonardo da Vinci's* Haand.



Initial

Denne Bog saavel som *Dürers* Værker om de menneskelige Proportioner og hans Bog »*Underweysung der Messen mit dem Zirckel* e. t. c.«, har Tory sikkert haft som Grundlag for sine Ideer. Men medens han viser sin Beundring for Dürer. »*Albrecht Dürer, en fremragende tysk Maler, har gjort sig højlig fortjent, fordi han saa godt har udøvet sin Malerkunst ved at aftegne*

Træsnit fra

de geometriske Figurer, Fæstningsvolde og det menneskelige Legemes Proportioner. Han har derved gjort sig værdigt til evigt at mindes«, saa viser han ofte en kraftig og vel ogsaa nok retfærdig Kritik over Italieneren.

I det tredje Afsnit, som er det betydeligste, og som her interesserer mest, henvender Tory sig til dem alle, som i det Hele taget har med Bøgernes Tilblivelse at gøre. I Tekst og Billeder konstruerer han de smukkeste latinske Bogstav-Typer; han fortæller om Bogstavernes Oprindelse, deres Brug, Gyldighed og Udtale hos de forskellige Folkeslag i Fortid og Samtid, »*noget som hver Typograf bør være kyndig i*«. Vi faar her at vide, hvorledes Borgerne fra Provinsbyerne, og Bønderne fra Flandern, Bretagne, Gascogne o. s. v., hver har sin karakteristiske Udtale. Nogle af disse Iagttagelser kunde godt gælde endnu den Dag i Dag, som naar han f. Eks. om Damerne i Lyon fortæller, at de ofte yndefuldt udtaler E som A, i Modsætning til Pariserinderne, som udtaler A som E, naar de siger: »*Mon mery est a la porte de Peris, ou il se faiet peier*« i Stedet for at sige: »*mon mary est a la porte de Paris, ou il se faiet paier*«. Det kunde godt med Rette være skrevet om Københavnernes Sprog i vor Tid. Ogsaa Englændernes og Italienernes Udtale af forskellige Bogstaver karakteriserer han spøgefuldt og træffende. Men Tory nøjes ikke med at paapege Manglerne ved sit Modersmaals Udtale; han søger ogsaa at forbedre. Herom siger Torys Biograf: »Det er en Kendsgerning, som ikke er blevet paavist før og som jeg er glad over at kunne godtgøre her, — det er fra Champ fleury's Fremkomst at regne, at den franske Typografi blandt sine Skrifttegn indførte Accenter, Apostrofer og Cediller, hvilket Tory beklagede manglede og som han snart efter benyttede . . .« Om den Bevægelse de

Champ fleury

nye Tanker i Champ fleury har vakt blandt Fagfolk i Frankrig og Udlandet, vidner dels endnu bevarede Breve og Æresdigte, dels, at Torys Teorier snart optoges af andre Grammatikere. Man har fra tysk Side hævdet, at Tory slet og ret har trykt Düres Alfabet »*Unterweysung der messung mit dem Zirckel*« efter. Dette er ganske fejlagtig. De to Alfabeters Konstruktioner er højst forskellige. Dürer skriver om sine Typer: »*Es begibt sich oft das man schrift an die Seulen, thürm, oder an hohen mauren macht, So dann die bauleut auch Maler und ander etvan schrift an die hohen gemeur pflegen zu machen, so thut not sie recht buchstaben leren machen, darumt will Ich hie ein wenig dafon auzeigen o. s. v.*«

Hensigten er altsaa at lære Stenhuggerne og Malerne Bogstavformerne. Men Typelæren i Champ fleury er henvendt til Typograferne alene og det er hans Ære, at han er den første, som har givet denne Lære. Der er mere Samstemmen mellem Dürers Alfabet fra 1525 og det, som ovennævnte Lucas Paciolus har givet i Divina Proportione, thi ogsaa han har beregnet sit Alfabet til arkitektonisk Anvendelse.

Afsnittet slutter med Gengivelsen af 14 forskellige Alfabeter, hvoraf nogle er højst kuriøse.

Ovenfor er nævnt, at Tanken om Champ fleury blev undfanget *le matin du jour de la feste aux Rois 1523.* Den udkom 1529 og han har saaledes været 6 Aar om sit Arbejde. Naar man hører, at han har tegnet og maaske ogsaa skaaret mere end 500 Træsnit hertil (Bogstaverne i Alfabeterne iberegnet), vil man forstaa Arbejdets Omfang.

En Beskrivelse af Bogens betydeligste Træsnit følger her.

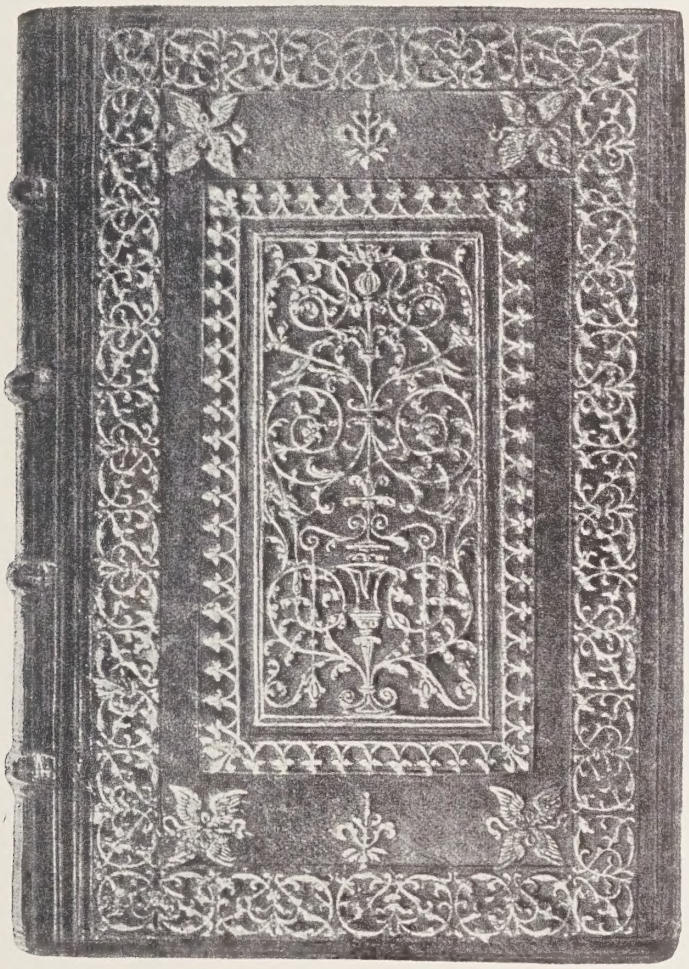
Som om det var hans eget Vaabenskjold, har han udsmykket Initialet L. paa Fol. I.

I fire lodrette Arabesker findes forskelligt Værktøj, som Zylograferne bruger. Ophængt i yndefuldt slyngede Baand ses en Bog, Passer og Lineal, Trekant, Pennefjer, Gravstik og Kniv; de smaa Æsker kan maaske være Tusch eller Farvebeholdere.

Paa Fol. III. v. findes Træsnittet »Hercules gallicus«, signeret med Lothringer-Korset og med Aarstallet 1526. Det fremstiller Halvguden med Kølle og Bue. Mod ham drages en Mængde Skikkelser, idet der fra Gudens Mund udgaar en Lænke, som deler sig i flere, der fører hen til deres Øren. Det er en Allegori paa det franske Sprogs Magt. Den galliske Guds Kraft ligger ikke alene i Armenes Muskler, men ogsaa i hans Veltalenhed og i Modersmaalets Sødme. Om det udmærket smukke Dobbelttræsnit »Apollon's og Musernes Triumf« paa Fol. 29 r og v. og 30 r. giver Tory os en lang forklarende Beskrivelse: »*For at vise, at de, som har Kendskab til Videnskaberne har Fortrinnet fremfor de Uvidende, og for at vække og styrke Forstanden, vil jeg nedenfor fremstille et Billede, hvor Apollo, siddende i en Vogn prydet med Guld og Ædelstene, føres i Triumf af sine ni Muser, de syv frie Kunster, de fire Kardinaldyder og de tre Gratier. De fire Kardinaldyder gaar ved Siden af Vognen og de tre Gratier fører Vognens tre Heste, der bærer Navnene Eous, Pyrous og Aethon. I dette Triumftog bærer enhver af de nævnte Kvinder i den ene Haand en Stav, som Romerne nu kalder: (Hauelse compaire?) og jubler højt. Apollo sidder i sin Vogn og spiller paa sin guddommelige Lyre; efter Vognen føres Bachus og Ceres og ligeledes Venus i Lænker for at vise os, at vi, hvis vi vil vinde Sejr i Videnskaben, maa være maadeholdne i Mad og Drikke og i sanselig Lyst. Alle disse smukke Ting, som her er beskrevne i Ord, skildres i Tegning, for at de illitterære, naar de ser det, kan glæde deres Øjne og deres Tanker derved og for at opmuntre dem til at trænge ind i Videnskaben.*

Her ser man altsaa Apollos herlige Triumftog, hvor han ledsages af sine Muser og andre Kvinder for at stille os for Øje, hvorledes ethvert Menneske ved forstandig Brug af Videnskaben kan skaffe sit Navn Ære og Udødelighed. Hvis nogen skulde ønske at se mere herom, saa skal han umage sig med at læse Francesco Petrarcas Triomfi og han vil i Berømmelsens Triumftog finde, hvorledes Digterne, Filosofferne og Talerne, takket være deres flittige Arbejde lever aandeligt talt, selv om de legemligt er døde, og at de af den Grund vil leve længere end nogen anden.«

Det er et fuldendt lille Kunstværk. Kompositionen er fortrinlig, Figurens Bevægelser ere lette og levende og tilsammen danner disse Bevægelser en bølgende og taktfast fremadskridende Rytme, som ikke er almindelig at fornemme i Billedfremstillinger af lignende Motiver.



Bogbind fra Torys Værksted

Det ligger nær at sammenligne dette lille Træsnit med Triumf-Træsnittene i *Colonnas* »*Hypnerotomachia Poliphili*« det 15de Aarhundredes berømteste italienske Træsnitbog. (Gigas' ovennævnte Artikel i Bogvennen). Jeg betænker mig ikke paa at give Torys »Apollon Triumf« Prisen.

Af Hensyn til Billedets aflange friseagtige Form, har Tory, lige-

som Kunstneren fra »*Hypnerotomachia*« delt Fremstillingen i to, saa at Bladsidernes indre Margen adskiller Triumftoget i to Halvdele.

Han undgaar herved den uheldige og forvirrende Afbrydelse, som Bogryggen's Knæk vilde bevirke i Billedet; og han opnaar, at Frisen næsten opfattes længere end den virkelig er, idet man aner Handling og Fortsættelse af Toget bag Adskillelsen.

Som Eksempel paa Teorierne om Bogstav Konstruktion gengives her Bogstaverne I og K. De er skaaret efter Tegning af Torys Ven, Maleren *Jean Perreal*. Værdien af disse Teorier er maaske ikke saa stor; man har ofte Indtryk af det ganske ørkesløse i det store videnskabelige Arbejde, som han tager sig paa.

Saa meget fornøjeligere virker derfor Fremstillingen af to sindbilledligt dekorerede Y er, som han giver os i Tilgift.

Y et har to Grene; den ene er Dydens; den bærer Laurbærkrans og Palmer, et Scepter, en Bog og en Krone; den anden Gren er Lastens, der medfører Svøb og Sværd, Galge og Ild: »*Betragt*«, siger han, *en Gang denne smukke Krans jeg har lavet, I unge og brave Dyds-Elskere, og læg vel Mærke til, hvorledes jeg paa den Gren, der betegner Vellystens Vej har afbildet og ophængt et Sværd, en Svøbe, to Ris, en Galge og et Baal for at vise, at alle Ulykker og Pinsler afhænger af og følger paa Vellyst. Paa den anden Gren, paa Dydens Vej, har jeg tegnet og afbildet en Laurbærkrans, Palmegrene, et Scepter og en Krone for at give at forstaa, at al Herlighed, Pris, Ære og kongelig Pryd vil følge paa Dyden.*«

Det andet er ikke mindre opfindsomt; ogsaa her er det Dyden og Lasten som stilles overfor hinanden.

Tre Gange finder vi i Champ fleury hans berømte Mærke »le pot casse«, paa Titelbladet (omvendt) paa Fol. 43 v. og, i sin mest fuldkomne Skikkelse paa sidste Blad, ovenover Bogens Kolophon.

Dette Træsnit forekommer første Gang, i en endnu ikke færdig Form, under et latinsk Digt, som Tory skrev og udgav i 1523 i Anledning af hans lille Datter Agnes' Død, og træder i Stedet for hans før omtalte Mærke »Civis«. Under forbedrende Ændringer naar det endelig sin færdige Form i Champ fleury og her faar vi dets sindrige Udtydning paa Fol. 43 r: »*Først og fremmest ses der deri en antik Vase, som er slaaet i Stykker, og igennem Hullet er stukket en Stav. Denne ituslaaede Vase betegner vort Legeme, der kan sammenlignes med en Lerkrukke. Staven betegner Skæbnen, som rammer svag og stærk. Under denne ituslaaede Krukke ligger en Bog luk-*

ket med tre Lænker og Laase, hvilket betyder, at Livet, efter at Døden har knust vort Legeme, er lukket af de tre Skæbnegudinder. Denne Bog er saa vel lukket, at der ikke er nogen som kan læse i den, naar han ikke kender Hemmeligheden ved Laasene og særlig ved den runde Laas, som er lukket og mærket med Bogstaver. Naar derfor vort Livs Bog er lukket, er der intet Menneske, som er i Stand til at aabne den, undtagen den som kender Hemmeligheden derved. Og denne er Gud, som ene ved, hvad der ligger forud for og efter vor Død og ved, at han har været, er og vil være i os. Bladene og Blomsterne, som staar i denne Krukke, betegner de Dyder, som vort Legeme kunde gemme i sig, medens vi levede. Solstraalerne, som skinner over og ved Staven og Krukken, betegner det som Gud vækker i os ved at lære os at udøve Dyden og gøre de gode Gerninger. Over den ituslaaede Krukke staar skrevet: Non Plus, to Enstavelsesord, der baade er Fransk og Latin, og som betyder det, som Pitacus fordum sagde paa Græsk, μιδεναγαν, Intet for meget. Lad os ikke sige eller gøre noget uden Formaal eller Grund, undtagen i den yderste Nødvendighed. Imod det kan ikke en Gang Guderne kæmpe. Men lad os tale og handle, Sic Ut vel Ut d. v. s. saaledes som vi bør eller saa godt som vi kan. Hvis vi vil handle vel, vil Gud hjælpe os og derfor har jeg skrevet øverst oppe Menti Bonae Deus Occurrit, d. v. s. Gud ser paa den gode Villie og staar den bi. Allegorierne naar vel nok her sit Højdepunkt; men mere beundringsværdigt er det lille Træsnit som Kunstværk, saa elegant og fortrinligt det er i sin Udførelse.

Tory fortæller i Champ fleury, at han har tegnet »*atliques lettres*« for *Jean Grolier,* den Mand hvis Bogsamling vel nok er den, der nævnes med størst Ærbødighed, ham, om hvem Erasmus skrev »*at hans Bøger med Rette vilde være i Gæld til ham for deres Berømmelse.*« (Epist. lib. III. non tu libris, sed tibi debent libri acternam per te apud posteros memoriam habituri.)

At Torys Arbejde for Grolier skulde indskrænke sig til Tegningen af nogle Antiqua-Bogstaver, forekommer mig ikke at være rigtig. Der findes imellem de franske Grollier-Binds Deko-

ration virkelig karakteristiske Motiver, som kunde tyde paa, at Tory, omend han ikke har været Bogbinderen, saa dog den, der har givet Tegningen til nogle af dem. Bogbinder har han nemlig ogsaa været, thi der er hidtil fremdraget 3 Bind fra hans Værksted; et findes i Britisk Museum og to i Pariser-Biblioteker.

Bindet i London og det ene fra Paris er trykt med den samme Plade. De lette og yndefulde Slyngninger, trykte i Guld dækker hele Fladen, idet de udgaar fra den sønderbrudte Vase. Det tredje Bind har en lidt varieret Dekoration; bl. a. er Boret, *le toret,* stukket gennem Vasen; det kronede F og Salamanderen paa Ryggens Felter viser os, at Bindet er udført for Frants den 1ste.

Et fjerde af disse kostelige Bind eksisterer endnu, desværre ikke i dadelfri Tilstand, men bibragt forøget Værd, ved at det indenfor sine Sider rummer Torys Mester-Værk, Champ fleury. Det er vort kgl. Bibliotek, som kan tælle dette blandt sin ypperlige Samling af Renæssance-Bind.

Jeg har omtalt, at de fleste af Torys Træsnit er signerede med et lille Mærke, det lothringske Kors. Dog kan ikke alle Træsnit, hvorpaa dette Mærke findes, tilskrives ham. Han har haft Skole og Værksted og hans Elever har da, ogsaa lang Tid efter hans Død 1533, benyttet Signaturen. Man træffer Mærket langt op i Aarhundredet i Bøger, som er trykt ikke alene i Paris, men ogsaa i Orleans, Chartres, Poitiers og i Lyon.

Torys Fremkomst og Virken er som et af de pulserende Hjerteslag, som i saa rigt Maal udstrømmer fra dette paa kunstneriske Elementer saa vidunderlige og overdaadige Land. Med Stolthed nævner Frankrig Geofroy Tory blandt sine bedste Renæssance-Kunstnere; han bør ogsaa kendes og skattes hos os.

SIGURD WANDEL

Nicolas Poussin: Europas bortrövande.
Teckning och lavering i bister. Nationalmuseum. Stockholm

NICOLAS POUSSIN

EN STUDIE OM EN NYUPPTÄCKT HANDTECKNING

I motsats till vad som varit fallet då det gällt andra mästare av jämförlig betydelse, ha Nicolas Poussins teckningar rönt ganska litet intresse. Först på det sista året har man ansett tiden mogen för utgivandet av reproduktionsverk[1] över dem. Under det att på 1700-talet det ena gravyrverket efter det andra utgavs över berömda mästares handteckningar, under det att den moderna forskningen utnyttjade så gott som allt som fanns av en konstnärs efterlämnade skisser för att belysa hans utveckling, och medan samlandet av Rembrandt, Claude, renässansmästarne och franska 1700-talsmålare blev en passion, slumrade Poussins, till antalet blad ringa, men till betydelsen sällsynt rika handteckningsskatt i ett fåtal samlingars portföljer. Anledningen ligger nära till hands. Under det att Poussins målningar ärades, om ock med en viss oförstående kyla, fanns alls intet intresse till övers för att tränga in i dessa egendomliga alster av konstnären åtminstone utanför de franska konstnärernas krets. Man saknade hos dem skissens charme och det lätta lekande föredraget hos en Watteau, hos en Rubens eller den expres-

[1] Dessins de maîtres français. I. Nicolas Poussin, 50 repr. de Leon Marotte... cat. par Charles Martin. Paris 1921. En stor publikation med repr. i naturlig skala av alla kända teckningar förberedes av M. Alfassa och M. Delmont.

sionistiska kraften hos en Rembrandt. Inga modellstudier, inga sköna studiehuvuden, endast kompositionsskisser och ofta dunkla och svårtydda sedda ensamma.

Föremålet för dessa rader är en stor, avlång penntecknin (265 × 600 mm.) laverad i bister och med ämnet hämtat ur den klassiska mytologien, som jämte Bibeln utgjorde Poussins förnämsta ämneskrets. Europas bortrövande förekommer icke bland de bevarade målningarne, men i ett brev till M. de Chantelou av den 22 augusti 1649 nämnes det som ämnet för en tavla, som M. Puques beställt genom adressaten, vilken i högre grad än någon annan hade mästarens öra, när det i denna bråda och arbetsfyllda tid gällde beställningar av nya tavlor. För honom hade Poussin målat sin berömda andra serie av de sju sakramenten, som nu finnas i Bridgewater House i London (1644—1647), det storartade självporträttet i Louvren, som just vid denna tid vållade honom så mycket huvudbry, och många andra tavlor. Han skriver: »je veus bien que tout le monde sache que vous pouués tout sur moy et que il ne faut point que vous usiés de cette parolle du peu de credit que vous y aués. Je me résiouis que vous me donniés l'occasion de vous en faire la preuue par ce que vous me demandés pour Monsieur Pucques vostre ami lequel je seruirei pour vostre respect, sans lequel il n'y a récompense ni payement qui me peust faire entreprendre rien de nouueau me trouuant le plus engagé que j'aye esté jamais. Le subiec de Leurope est forbeau remply d'episodes for goutés, mais il y a beaucoup à faire, et la disposition requiert une toille de dix ou douze palme de longueur et au moins six de hauteur[1] et sur tout il faut que ledit Signeur face bonne municion de patiense et tout yra bien.«

Halvannan månad senare återkommer han till detta ämne i ett brev till Chantelou: »Car nul autre que vous ne m'aurait jamais fés promettre ce que je vous promis pour monsieur Pucques me trouvant engagé à plus d'une vinteine de personnes de qualité.«

Tyvärr nämner Poussin aldrig i detta fall som han ofta gjorde annars, när han funnit »la pensée du tableau«. Det skulle gett oss en säker datering av teckningen, ty med »pensée« menar han utan tvivel kompositionsidén, nedtecknad på detta vis. Men att döma

[1] En »palme« motsvarende 0,223 m. Tavlans tillämnade storlek var alltså 1,34 × 2,68, ett utpräglat breddformat, som han nästan aldrig använt. Förhållandet är eljest i allmänhet som 2 till 3. Sakramenten voro 1,14 × 1,72 m.

Nicolas Poussin: Europas bortrövande. Detalj av teckning i Nationalmuseum, Stockholm

av tidsutdräkten med självporträttet, som ej avsändes till Chantelou förrän den 19 juni 1650, fick han inte tid att syssla med M. Puques' beställning förrän tidigast sensommaren 1650, möjligen betydligt senare. Ty gång på gång urskuldar han sig under de närmaste åren för dröjsmålen med övriga tavlor, som Chantelou beställt för egen eller vänners räkning. En stor madonna beställd 1651 blir ej färdig förrän i juni 1655, men han säger betecknande nog i ett brev i februari 1653: »jei trouué la pensée de la Vierge que je vous ai promise. il faut maintenant trouuer le temps et la commodité de la mettre en exécusion« och i maj samma år: »la pensée en est arestée qui est le principal«.

Tyvärr hava vi icke något bevis att tavlan ens någonsin kom till utförande, och Poussins franske biograf[1] kan blott hänvisa till en skiss i Ufficierna, som jag ej kunnat erhålla fotografi av. Jag får därför nöja mig med att konstatera att vår teckning till alla delar, såväl i fråga om teknik som kompositionssätt, överensstämmer med teckningar och målningar från 50-talet. Desutom återger den i sin

[1] Émile Magne: N. P. peintre du roi. Bruxelles-Paris 1914. 4°.

lilla skala noga det format han nämner som önskvärt i sitt brev. En komposition, dubbelt så bred som hög, full av figurer och »remply d'épisodes for goutés« och av en episk bredd, som är typiskt poussinsk i sin klassiska ro och avmätta, starkt beräknade bildverkan. Alla figurerna befinna sig i förgrundsplanet med den egentliga handlingen förlagd till vänster, där havet öppnar sig med en bukt livad av båtar och farkoster. Hermes, Eros och örnen lämna Zevs-tjuren efter väl förrättat värv och sträcka ut sin flykt mot Kreta, där de skola invänta den kärlekskranke guden. Och deras kosa ut över det stilla, solbelysta havet antyder för oss vilken riktning händelseförloppet skall taga. Ty tjuren själv har lagt sig ner i sanden, sedan han med sitt vänliga och inställsamma väsen vunnit den feniciska konungadotterns ynnest. Omkring honom stå alla Europas leksystrar, en böjer knä och kransar de svängda hornen, en annan håller fast den ridlystna mön för att hon icke skall falla av, när tjuren tungt och ovigt skall resa sig med sin börda. Bakom fladdrar manteln kring en tärna, som är ivrig att se ridturen begynna. Gruppen avslutas till höger av en lugnt avvaktande kvinna, som med armarna korslagda framför livet bär Europas mantel. I denna figur har den stigande linjen nått sin toppunkt för att bakom henne sjunka med de tre tärnor, vilkas intresse helt är riktat åt motsatt håll. Den yttersta av dem flyr förskräckt ur sin liggande ställning vid åsynen av en orm, som ringlar sig vid stranden av den sidoniska floden, och de andra skynda förskräckta till eller försöka väcka de övrigas uppmärksamhet på den hotande faran. Men framför dem vila på stranden två andra flickor i systerlig omfamning och speja mot solen på Europas förehavande. Bredvid dem ligga i gräset lyran och en urna med frukter för längesedan glömda för äventyret med den människovänliga tjuren. Skriket från den skrämda flickan stör ännu icke de andras lek, men kanske skall det bli signalen, som får tjuren att störta upp och osedd och ohindrad av den förvirrade flickskaran fly undan med sitt åtrådda byte för att över det solglänsande havet nå fram till Kretas klippgrottor.

Till höger, där ormen så hastigt uppenbarat sig, vilar en majestätisk grupp av naturgudomligheter. Flodguden lutar sig tungt mot sin urna, där vattnet kväller fram, och det lugna ansiktet, omramat av vita lockar och böljande skägg, visar ingen lust till inblandning i Olympierns förehavande, om ock hans panna rynkas åt

Nicolas Poussin: Europas bortrövande.
Detalj av teckning i Nationalmuseum. Stockholm

de dödliga, som störa hans ro. En lagerkransad dryad vänder sitt skrattande ansikte mot dem, men fullkomligt oberörd vänder dem källnymfen sin nakna rygg och flätar sitt långa, drypande hår.

Därbortom breder sig ängen med kor, som vila efter betet. Några ha lagt sig ner idisslande i kvällsolen, andra stå med ryggarne i jämna rader och lyfta huvudena mot herden, som blåser på syrinx, medan vallhunden slumrar vid hans fötter. Denna lugna pastoral ser man rätt över den skrämda flickans böljande linjer. I skuggan under träden, där offergåvorna hänga, står ett litet tempel med en gudabild i nischen. Lövträdslundar upptaga bildens mitt i mellanplanet. Till höger står skogen, till vänster ligger havsbukten med staden Sidon längst inne med torn og kupoler och hamnen bevakad av ett »Tour de Nesle«. Därifrån stiger berget upp och på toppen ligger borgen med murade terrasser, tempel och tinnade låga rundtorn. Och röken, som bolmar upp från offeraltarna, står vit i solskenet mot den skyiga, kvällsfärgade himmelen. I skuggan

under berget faller en kaskad ner i dälden till svalka för boskapen. Landskapet med sina stora, lugna linjer och sina övergångar från varmt solljus till sval skugga bildar en hänförande ram till det drama om gudarnes kärlek och mänskornas hjälplöshet, vi varit vittnen till. Men ännu är den tid, då »Olympen steg till de dödliga ner«, då Apollon förälskade sig i den skygga Dafne, då Paris satt till doms vid gudinnornas skönhetsstrid, då själve molnskockaren Zevs glömde sin roll och gav sig ut på galanta äventyr. Arkadiskt är landskapet, arkadiskt är människolivet.

Varifrån har då Poussin hämtat sin inspiration till dessa syner? Den klassiska sagan har behandlats många gånger i konsten. I allmänhet är det likväl det senare momentet, då tjuren flyr med sitt byte, som behandlas, eller eljes som hos Veronese se vi tjuren stående, beredd till en flykt, som redan skildras i en scen i bakgrunden.

Icke blott antikens, även samtidens författare kunna ha gett konstnären stoff. Det är icke alldeles omöjligt, att Poussin läst och tagit intryck av Giambattista Marinos dikt: »Il rapimento d'Europa«[1]. Ty man har påvisat andra intryck från denna hans gamle vän och gynnare[2]. Den napolitanske diktaren vistades vid Maria de Medicis hov, när Poussin slet sina hårdaste år i Paris, och vid den sjuke skaldens läger och till klangen av »Adone« gjorde den unge målaren sina första teckningar med mytologiska ämnen (Windsor Castle). Eldad av dennes lågande hänförelse för Rom och den klassiska världen, bröt sig Poussin till sist en väg, som han aldrig skulle ångra.

Marino skildrar ganska utförligt hela sammanträffandet mellan Europa och tjuren, och mången gång finna vi drag, som vi känna igen, ehuru de likaväl kunna återgå på den gemensamma källan Ovidius Metamorphoser. Men vilken prakt i skildringen, vilken slösande rikedom över stilen i jämförelse med Poussins grekiska enkelhet, som försmår smycken.

Man har svårt att föreställa sig, att de äro samtida dessa båda. De visa motsatsen mellan barock och klassicitet.

Först stötes man bort av den osköna yta, som betecknar denna som så många andra av Poussins teckningar från hans sista och största tid. Man förundrar sig över dessa darrande, liksom naggade

[1] Giambattista Marino: Poesie varie. (Suittore d'Italia) Bari 1913.

[2] Otto Grautoff: N. P. sein Werk und sein Leben, München 1914 Bd. 1 sid. 349 Ex kurs VII: Giovanni Battista Marino.

konturer, dessa osköna anletsdrag med de förfärliga grimaserna. Den blekning i solen, som teckningen tycks genomgått, har förtagit

Nicolas Poussin: Europas bortrövande. Detalj av teckning i Nationalmuseum. Stockholm

något av effekten i den läckra träffsäkra lavering, som konstnären efter vanan låtit sin skiss undergå. Poussin klagar beständigt under de sista femton, tjugu åren över gikten, som kommer hans hand att darra, så att han knappast kan hålla pennan, än mindre draga

ett jämnt och vackert streck[1]. Mariette ger i sin katalog över Cabinet Crozat en träffande karaktäristik över Poussins teckningsstil: »Dans les derniers jours de sa vie, qu'une main tremblante & appesantie lui refusait le service, le feu de son imagination n'etait point encore éteinte, cet habile Peintre mettait au jour des idées magnifiques, qui faisiasent d'admiration, en même-temps qu'elles causent une sorte de peine de les voir si mal exécutées.«

Vända vi oss till samtida teckningar av Poussin, stöta vi gång på gång på detta egendomliga drag, som vi utan fara kunna betrakta som mästarens signatur. Synnerligen klart synes det på en halverad teckning i Louvren föreställande Paris, som med våra vänner Hermes, Eros och örnen vid sin sida förvånad vänder sitt groteska huvud med den frygiska mössan mot det skönaste skådespel någon dödlig har sett[2]. I Louvren finnes en skiss till Salomos dom, som i grimaserande ansikten nästan överträffar vårt blad. Målningen utfördes 1649 för Pointel. I ett annat blad, som föreställer Apollon, som avskjuter en pil mot en ödla[3], kommer den egendomliga pennföringen ändå starkare fram.

Vår teckning är ovanligt stor till formatet och överträffar därutinnan till och med Louvrens berömda laverade bister-teckning Apollon och Dafne, liksom förenämnda en skiss till mästarens sista, ofullbordade tavla, som nu hänger samman med de av Richelieu beställda Fyra årstiderna i Louvren[4]. Den är bättre bevarad, bistertonen har ej blekts så mycket och därav kommer dess överlägsenhet i saftig och sval verkan i de laverade skuggorna. Belysningen, sättet att teckna lövverket och terrängen äro liksom många detaljer överensstämmande. Så källnymfen, som kammar sitt hår, fastän hon ej där fått samma plastiska, nästan michelangeliska former. Så kompositionen med figurerna i den närmaste förgrunden, delade i två grupper åt sidorna, medan mitten ger utblick över en jämn yta till mellangrunden med herdar och en boskapshjord, vars ryggar bilda som ett horisontalt plan mellan trädgrupperna. Vid denna tid intar landskapet en mycket stor plats i konstnärens intresse. Över och bakom och runt omkring figurerna lever det sitt eget starka liv, i vars mäktiga orgelbrus av sol och skuggor, suckande vindar och majestätiska vidder de klinga med blott som ett »vox humana« eller

[1] Så t. ex. i brev från 1642, 1651 och 1658.

[2] Repr. i Walter Friedländer: Nicolas Poussin, München 1914 sid. 235.

[3] Repr. i Nicolas Poussin, 50 Dessins. Paris 1921 som nr. 3.

[4] Repr. i N. P., 50 Dessins som nr. 4 och i provhäftet till Alfassas och Deemonts publikation.

Nicolas Poussin: Orfevs och Eurydice. Gravyr av E. Baudet.

»vox celeste«. Och här skapade den konstnärliga fantasien sina underbaraste syner. Visserligen älskade Poussin att ströva omkring i Roms omgivningar och gjorde underbart friska skisser i bister, men sällan eller aldrig ser man, att han i målningarne lånat direkt från naturen, som de romantiska vedutmålarne senare gjorde. Roms skönhet inspirerade honom, i ingen annan trakt vill han leva, men han behövde ej fylla sina bilder med vemodiga minnen från antiken för att få den klassiska stämningen. Det är ej heller en vag stämning han åsyftar numera. Romantiken hade talat sitt starka språk ur Et in Arcadia ego. Nu ville han skapa ett idealt landskap, som återgav ett själsuttryck, en förandligad natur, som i varje sin del symboliserade hans drömmar. I de gamles skrifter sökte han lära sig hur de målat naturen liksom om han trodde att de, som kunnat återge de gudomliga gestalterna i mänskliga former, också funnit den ideala naturen. Och i detta starka samspel av medvetenhet och inspirerad dröm fanns ingen plats för impressioner från naturen omkring honom. Det är här han skapat för evigheten. Cézanne, Derain och andra moderna ha gått i skola hos honom för att lära sig hur landskapet som jämbördigt med figurkonsten skall se ut. Vi känna dem alla dessa härliga skapelser. Landskapet med

Diogenes i Louvren (1648), med de båda nymferna i Chantilly, med Polyfem i Eremitaget (1649), med Orfevs och Eurydice i Louvren (1659) äro alla präglade av det upphöjda lugn, den djupa metafysik återspeglad i linjernas storvulenhet, i kompositionens vidd och rymd, som gör oss Europas bortrövande än mer dyrbar, enär den fullbordade målningen är förlorad. I flera av dem återkomma besläktade drag. I både Diogenes och Orfevs synes borgen på berget i bakgrunden, i den senare ringlar sig ormen, som kommer flickan att fly. Och det gyllene solljuset mot aftonen faller på bergens och trädens toppar, som kasta långa, svala skuggor.

Nationalmuseum hade redan förut en av världens fem största samlingar av Poussinteckningar. — Europas bortrövande fanns tillsammans med några hundra andra, mest svenska teckningar på en av museets vindar 1919 men blev då förbisedd. — Men det var mest tidigare ting, som Tessin ropade in på Crozats auktion. Fyra Madonnakompositioner, två hänförande laveringar över Venus' eller Galateas triumf, som föra tankarna på Boucher, en ståtlig Alexander offrande vid Achillevs grav, den allmänt beundrade Medor och Angelika från den tizianska perioden, fylld av behag och smältande välljud, och till sist en stor och vacker skiss till en okänd variant av Pharaos dotter som finner Moses.

Vår teckning är uppklistrad på baksidan av en etsning i lavyrmaner av Per Floding från dennes Pariserår. I högra nedre hörnet bär den en tonstämpel med initialerna »P. F.«. Kanske har Floding köpt den i Paris, men hur den kommit till museet vet man ej. Den bär ej dess stämpel och inventarienummer.

Men som den kommit i dagen i sitt blekta skick och stämplad av den darrande mästarhanden är den en av våra allra dyrbaraste teckningar. Ty under sin yta av osköna linjer och hackiga konturer bär den en djup och hänförande skönhet sprungen ur den poetiska fantasi och den visionära skaparkraft, som gjorde Nicolas Poussin till mer än målare, till filosof och skald.

GUNNAR WENGSTRÖM.

Porträtt av Rutger Barnekow

NÅGRA PILO-PORTRÄTT I SKÅNE

Skåne har icke förr än under det 19:de århundradet gjort en större insats i Sveriges konsthistoria. Att Roslin var född i Malmö hade föga betydelse, hans släkt var icke heller härifrån; han kom dock sedermera att vistas i Skåne en tid, utförde här en del porträtt, och de relationer han då vann — särskilt hos familjen Lewenhaupt på Övedskloster — blevo befordrande för hans karriär

utomlands. Några år tidigare hade det gått Pilo på liknande sätt. Och sedermera kom Pehr Krafft d. ä. att vara verksam som porträttmålare i Skåne. Dessa konstnärers uppehåll i vår provins är emellertid i detalj föga känt. Forskningen torde kanske kunna tränga fram något längre än hittills dels genom arkivaliska undersökningar, dels genom inventariseringen av våra konstsamlingar. Åtskilligt har också under de senaste åren kommit i dagen. Vad Carl Gustaf Pilo beträffar vill jag här lämna ett par bidrag.

Man tycks i allmänhet ha antagit, att de porträtt, som Pilo målat på denna sidan Sundet, tillkommit under 1730-talets sista år (1737—1739), eller innan han flyttade till Köbenhavn (omkr. 1740). Emellertid har man måst tänka sig, att han även sedan då och då besökte Skåne; särskit har ju detta varit fallet i anledning av hans skilsmässa från sin första hustru 1747, varom Lunds domkapitels protokoll upplysa, samt hans giftermål tre år senare med m:lle Charlotta Amalia Desmarées, gouvernante på Maltesholm, varom kyrkoböckerna från Sönnarslöv ha en del att förtälja[1]. Det synes mig då redan på förhand antagligt, att han även under sina senare upphåll i Skåne utfört porträtt, kanske också andra bilder. Rörande den lilla flott målade pastellen på Övedskloster, som föreställer »Grevinnan Amalia Ramels mops«, har redan Leo Svane i sin förträffliga uppsats om Pilo i »Svensk sjuttonhundratals-konst« (1921) framhållit, att den måste tillskrivas en fullmogen konstnär. Det är emellertid, vad porträtten beträffar, intet som hindrar, att man från Skåne reste över till Köbenhavn för att sitta för den snart berömde svenske mästaren.

Den stora Lewenhauptska gruppbilden, som med så många andra Pilo-arbeten var utställd på expositionen av svensk 1700-talskonst å Charlottenborg år 1921, blir av Svane frånkänd Pilo — kanske med rätta. Att Pilo emellertid under sina första år i Skåne ännu var i flera stycken svag och famlande eller mera hantverksmässig, kan man nog föreställa sig; och att den gamla grevinnan Lewenhaupts (f. Königsmarck) bild å grupporträttet skulle vara en kopia av Pilo-porträttet, som ännu förvaras på Övedskloster, förefaller mig icke säkert. Detta senare porträtt är icke blott mycket bättre än det förra, det avviker också i vissa delar, minen t. ex. är en annan, mera älskvärd och gemytlig. Jag skulle icke anse det osannolikt, att Pilo målat detta enkelporträtt något senare, kanske

[1] Att Pilo skulle ha träffat henne redan under sin första vistelse i Skåne, förefaller icke sannolikt.

Porträtt av Hack Stjernblad

dock icke långt efter 1740; också detta porträtt har sina svagheter, t. ex. den slappt målade vänstra handen, den enda här synliga.

Malte Ramels porträtt, den mest bekanta målning som Pilo utfört i Skåne, redan kraftig och säker i den ypperliga karaktäristiken, visar i behandlingen av händerna ej heller någon större konstnärlighet — för säkerhets skull är den ena, mest belysta handen klädd i handske.

Det är möjligt att detta porträtt — nämligen Övedsklosterexemplaret — tillkom vid 1730-talets slut; alldeles säkert finner jag emellertid detta icke: Ramel var 1739 blott 55 år gammal, utseendet å porträttet är snarast en sextioårings; och åtminstone ett av de fyra

exemplaren, det nu i Hälsingborg hos friherre Otto Malte Ramel befintliga, synes vara senare målat, vilket redan Sirén (Carl Gustaf Pilo, 1902, s. 41) påpekar på grund av dess blekare färgskala och lättare behandling. Det har suttit infällt i väggboaseringen å Övedskloster och har då kanske tillkommit vid det nya slottets inredning (under 1760-talet), sedan Malte Ramels son Hans, gift med Amalia Beata Lewenhaupt, 1753 övertagit godset.

På Maltesholm, där en tredje replik av Malte Ramels porträtt förvaras (den återstående på Viderup), hänga två porträtt av de nyss nämnda Hans Ramel och hans hustru; de gifte sig 1746, och bilderna ha omkring den tiden tillkommit[1]. Båda äro bröstbilder. De unga makarna ha dock troligen icke målats som pendanger. Hans Ramel (f. 1724) ser ut som en yngling. Amalia Beata (f. 1726) förefaller något äldre, hennes porträtt är kanske målat något senare än mannens. Han är iklädd harnesk och har en kappa å vänstra axeln; hon har också en kappa på den axeln och står något mera enface. I färggivningen överväga de mörka blåa och gråa tonerna. Jag anser det icke osannolikt, att dessa osignerade porträtt äro utförda av Pilo; i ställning och hållning överensstämma de med flera av hans bekanta bilder, och färg- och veckbehandling strider icke emot hans äldre porträtt. Det hade ju också varit ganska underligt, om Pilo *icke* avmålat denne Ramel, som uppehöll sin fars vänskapliga förbindelser med konstnären och vid dennes avresa från Danmark lämnade honom en fristad på Viderup. — Att Pilo under sin tidigare period var tämligen mörk och tung i färgen, har redan Sirén antytt och det fastslås ytterligare av Leo Svane. Även draperingen är ännu på 1740-talet mera tung, barockartad.

Det heter om Pilo, att han i Skåne »erhöll inträde i de förnämsta husen«. Jag kan belägga detta med framdragandet av ytterligare ett par porträtt.

I Skånska Husarregementets kasern vid Hälsingborg hänger ett ståtligt konterfej av friherre Rutger Barnekow; å dess baksida är målat »Pilo pinxit«[2]. Mannen är klädd i vit halsduk samt kyller, ur vilket vid hals och arm ett rosafärgat foder lyser fram. Sammetsärmen är ljusblå; å andra axeln en kappa med pälsverk. Håret

[1] De avbildas i Skåne-delen av Svenska slott och herresäten, s. 313 samt omtalas s. 311 blott med orden »från omkring mitten av 1700-talet«, Pilos namn nämnes icke.

[2] Det har varit utställt 1912 i Hälsingborgs Museum å en Retrospektiv utställning av äldre svenskt porträttmåleri jämte det friherre O. M. Ramel tillhöriga, ovan omtalade porträttet av Malte Ramel samt ett par mera tvivelaktiga (varom nedan).

Porträtt av David Ehrenstråhle

täckes av en grå peruk, ögonbrynen äro mörkare, buskiga. De stora, kraftiga, något åldrande dragen ha en stark karnation. Karaktäristiken är präktig. En lugn bestämdhet kännetecknar denne Rutger von Aschebergs dotterson. Han var född 1695 och blev chef för nämnda regemente eller, som det då kallades, Norra skånska kavalleriregementet år 1753; porträttet är kanske målat då, om icke tidigare. Svärdsordensstecknet mottog Barnekow 1748.

I Skåne har ända tills helt nyligen funnits ett porträtt av ryttmästaren Hack H:son Stjernblad till Torup — det tillhör nu byråchefen J. Pramberg, Stockholm. Stjernblad är iklädd harnesk med förgyllda beslag. Från vänstra axeln faller en mantel i högblå färg,

som över midjan har vitblåa glansdagrar. En lätt grå peruk täcker håret; dragen äro fina och älskvärda, karnationen frisk (på ett par ställen övermålad). Den i fint gråblått stämda bakgrunden livas av rödbruna toner här och där, vilka bli starkare nedåt och verka som en svag aftonrodnad. Porträttet är mera lätt och flott målat än det förra. Draperingen av manteln äger något av rokokoprägel. Om porträttet är senare målat än Barnekows, torde dock vara ovisst. Stjernblad, som var född 1704, blev 1743 ryttmästare och fem år senare överceremonimästare. Porträttet är icke signerat, men stil och färgbehandling tyda på Pilo.

Bland osignerade porträtt på de skånska gårdarna eller i stadshemmen och institutionerna torde åtskilliga arbeten av Pilo kunna framdragas. Här vill jag blott ett ögonblick dröja vid ett signeret, som tillhör Lunds universitet (förrut av A. Gauffin omnämnt i Romdahl-Roosvals Svensk konsthistoria). Det är porträttet i Lunds universitet av David (Nehrman) Ehrenstråhle, sin tids mest berömde rättslärare. På dess baksida står efler hans namn: »Delineatus A:o 1735« samt längre ned »C. Mörth fecit, Pilo ei pinxit«. Mörth var ritmästare vid akademien och har, jämte en och annan altartavla, målat åtskilliga professorsporträtt från 1700-talets andra fjärdedel, alla rätt svaga, de flesta med mycket bristfällig kolorit (vissa av M. använda färger torde också under årens lopp ha förändrats). Nu fanns det i familjen Ehrenstråhle ett porträtt målat av J. H. Scheffel 1731 (f. n. hos Fru Gerda Vult von Steijern, Stockholms Saltsjöbad), och det överensstämmer i hållning och drag rätt mycket med det förevarande. Sannolikt har Mörth erhållit i uppdrag att göra en replik därav åt universitetet och utfört detta år 1735. Så har, någon gång senare, Pilo engagerats att måla om porträttet: kanske den store juristen hjälpt Pilo med hans skilsmässa eller annars bistått honom i rättssaker. Pilo har förträffligt utfört sitt uppdrag. Från Scheffel avvek han i vissa punkter; kroppsställningen är något mera enface, Pilo låter den i västen instuckna högra handen till en del synas (så ej hos Scheffel); manteln är å den äldre bilden draperad över midjan; den vita västen och den gråblå rocken synas mycket litet där, hos Pilo glänsa dessa fram i grått siden; slutligen har denne gjort Ehrenstråhles drag nästan ungdomligare, i varje fall mera älskvärda och leende. Hos Pilo är arrangemanget — t. ex. av mantel i matt rött siden, med fina glansdagrar — vida mera lätt och elegant, liksom färgbehandlingen. Om Scheffel ännu tillhör

barockens konst, komma vi med Pilos ommålning över till rokokon. Behandlingssättet närmar sig här den lätta ljusa faktur, som från 1750-talet utmärkte Pilos porträtt, hans typiska rokokotid. Ehrenstråhle tog avsked och lämnade universitetet 1753; dessförinnan — men kanske icke långt dessförinnan — är Pilos ommålning gjord.

Från konstnärens senare danska tid — då spelet av ljus och skugga började bli utmärkande för hans konst, varom bl. a. några ypperliga porträtt å Waldemarsslott på Taasinge bära vittne (ej utställda i Köbenhavn 1921, men avbildade i Danske malede Portræter och även av Leo Svane framhävda) — ha ännu icke påträffats alster här i Skåne. Konstnären var nu också överhopad med beställningar i Danmark. — Däremot ha några danska porträtt kommit hit över. De i Hälsingborg 1912 utställda av Frederik V och drottning Louise torde knappast ha kommit från Pilos atelier. Däremot ett par mera betydande föreställande samma höga personer och närmast överensstämmande med de på Vedellsborg och Glostrup sittande; de hänga i greve Augustin Ehrensvärds samling på Svaneholm. Och slutligen finnes en bröstbild av nämnde konung (i harnesk) tillhörande typen å Bregentved och Frederiksborg, i den tavelsamling, som äges av major Axel von Post och nyligen kommit till Lund — ett litet porträtt, som för övrigt haft sina underliga, sorglustiga öden, och icke heller saknar konstnärligt intresse.

Under sina sista uppehåll i Skåne, i början av 1770-talet, har Pilo sannolikt icke varit verksam som konstnär; efter det brådstörtade slutet på den lysande konstnärsbanan i Danmark var han uppriven och nedtryckt och sökte blott efter möjligheter till forsatt utkomst. I Skåne funnos den tiden icke sådana möjligheter — åtminstona icke för en man med Pilos fordringar. Han resignerade och beslöt draga sig tillbaka till sin hemtrakt — Södermanland (Nyköping). Han var ju redan en äldre man, i sextiåren. Emellertid hade han alltjämt kvar en förunderlig konstnärskraft, efter ett par år återfinna vi honom som chef för ännu en konstakademi, den i Stockholm, och under den följande tiden utför han sitt livs mästerverk, den stora kröningstavlan.

E. WRANGEL

Nederlandsk 16 Aarh. Beg.: Portræt af Christian II.
Et af de tidligst erhvervede Malerier. Kunstmuseet

DEN KONGELIGE MALERISAMLINGS TILBLIVELSE

For de danske Kunst- og kulturhistoriske Museer er 1824 et Mærkeaar — for den kongelige Malerisamling den 11 Juni 1824 en Mærkedag. I Løbet af dette Aar rømmes Lokalerne i den øverste Etage af Biblioteksbygningen paa Slotsholmen, det nuværende Rigsarkiv, og før Aaret er udløbet, staar Rummene her, der i mere end 150 Aar havde givet Plads for Kunstkammeret, tomme og forladte. Kunstkammeret har ophørt at existere. Det er for stedse ophævet og opløst, og den brogede Samling af alt mellem Himmel, Jord og Hav fra Naturens, Kunstens, Overtroens, det kunstfærdiges

og det kunstiges Verden, der igennem Tiderne var bragt sammen her og forlængst havde hobet sig op som i et Magasin paa den knap tilmaalte Plads, fordeles i Overensstemmelse med de Fordringer, som Videnskaben og Tiden stiller til saadanne Samlingers Ordning og Opbevaring. I Stedet for Kunstkammeret med dets Virvar af Vidundere og Vidunderligheder fremstaar et selvstændigt Billedgalleri og et »Kunstmuseum«, i hvis forskellige Afdelinger man har Grundlaget til Antiksamlingen, den etnografiske Samling, oldnordisk Museum og Nationalmuseets 2den Afdeling. Desuden kan man afgive Stof til et zoologisk Museum og fordele forskellige Genstande til Tøjhuset, til Instrumentsamlingen, til Kunstakademiet, det kgl. Bibliotek, Botanisk Have og kirurgisk Akademi[1].

Spørgsmaalet om Kunstkammerets Opløsning og Fordelingen af dets Indhold var allerede rejst flere Aar tidligere. Videnskaben og Tiden var forlængst naaet saa vidt i sin Udvikling, at den ikke kunde finde Glæde og Gavn i en Samling af den Art. Kunstkammeret havde for længe siden overlevet sig selv. Og dog gik det her, som det saa ofte gaar, at der skulde rent ydre Omstændigheder til for at fremtvinge den Forandring, som alle indforstaaede ansaa for paatrængende nødvendig.

Uden at lide Skade i nogen Retning havde Kunstkammeret og dets Samlinger gennemgaaet Christiansborg Slots Brand i 1794, der lagde saa mange kunstneriske Værdier paa selve Slottet øde, men lod Biblioteksbygningen med Kunstkammeret uskadt. Heller ikke de andre Ulykker, der i de følgende Aar hjemsøgte København, greb paa nogen Maade forstyrrende ind i dets Skæbne. Men det kgl. Bibliotek havde længe trængt til Udvidelse og tidligt søgt en saadan paa Kunstkammerets Bekostning. I Forbindelse med at Biblioteket i 1793 var blevet erklæret for offentlig tilgængelig, tog det en Del af Kunstkammeretagen i Besiddelse, og Moldenhawer, der var Bibliotekar, havde allerede dengang den Tanke at

[1] Smlg. bl. a. A. D. Jørgensen: Udsigt over Centraladministrationens, Domstolenes og de offentlige Samlingers Bygningshistorie. Kbh. 1882. H. C. Bering Liisberg: Kunstkammeret. Kbh. 1897. F. R. Friis i Kulturhistoriske Studier 1ste Hefte. Kbh. 1904 og: Bidrag til Dansk Kunsthistorie. Kbh. 1890—91. Karl Madsen: Fortegnelse over den kongelige Malerisamlings Billeder af ældre Malere. Kbh. 1904. Mario Krohn: Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18de Aarhundrede. Kbh. 1922. N. Jonge: Kjøbenhavns Beskrivelse. Kbh. 1783. Voyage de deux français. Paris 1796. Bind 1. F. W. von Ramdohr Studien . . . aus einer Reise nach Dännemark. Hann. 1792. Bind 1. Holck: Det kgl. Kunstkammer. J. E. Angelin: Underrättelser om Köpenhamn. Stockholm 1806. Nyeste Skilderie af Kbh. 1806 3. Aarg. H. 27. F. Thaarup: Kjøbenhavns Mærkværdigheder. Kbh. 1821. L. Mourier: Johan Conrad Spengler i Genealogisk biographisk Archiv. Kbh. 1842.

søge Kunstkammeret helt fjernet fra Bygningen. Det lykkedes ham dog ikke, tiltrods for at Biblioteket havde lige saa fortvivlet indskrænkede og vanskelige Pladsforhold som Kunstkammeret.

Der gik mere end et kvart Aarhundrede før man for Alvor tog fat paa Spørgsmaalet. I 1821 var Kunstkammerets Lokaler imidlertid saa forfaldne, at en gennemgribende Istandsættelse, der nødvendiggjorde at Samlingerne maatte fjærnes, var uundgaaelig. Dette gav Stødet til den kgl. Resolution af 3 Februar 1821, ved hvilken det bestemtes, at Kunstkammeret skulde rømme Biblioteksbygningen og adskilles i et »Kunstmuseum« og et Billedgalleri, medens de Dele af Samlingen, der ikke kunde finde Anvendelse indenfor disse Museers Grænser, skulde anbringes paa de Steder, hvor de naturligt hørte hjemme. I Forbindelse med Resolutionen udnævntes 5 Kommissioner til at gennemgaa og beskrive det kommende Kunstmuseums forskellige Samlinger, samtidig med at det paalagdes Johan Conrad Spengler, der var Kunstkammerforvalter, at forfatte en »scientifisk Fortegnelse eller catalogue raisonné«, som han selv kalder det, over Malerierne i Kunstkammeret og paa de konge-Slotte med Undtagelse af den historiske Portrætsamling paa Frederiksborg, hvis Beskrivelse var overladt til en særlig Kommission. Men hermed var Kunstkammerets Opløsning og den fremtidige Ordning af dets Samlinger ikke en Kendsgerning. Resolutionen med dens Bestemmelser var et vægtigt Skridt henimod Spørgsmaalets Løsning — intet mere. Kommissionerne arbejdede, Aarene gik, og Kunstkammeret forblev stadig paa sin gamle Plads.

Ydre Aarsager maatte til for at fremtvinge den afgørende Handling. I 1824 var Ødelæggelsen af Kunstkammerets Lokaler, hvis Istandsættelse stadig var blevet udsat, saa fremskredet, at en Hovedreparation maatte foretages omgaaende, hvis en Katastrofe skulde undgaas. »Tømmerværkets Brøstfældighed var saa stor«, som det hedder i en senere Beretning, »at næsten alle Bjælkehovederne paa Loftet over hele Bygningen var opraadnede. Kobbertaget var i den Grad beskadiget, at det fandtes raadeligere rent at borttage det og at ombytte det med et nyt Tegltag, end at nøjes med en meget bekostelig og dog usikker Istandsættelse«. »Den svære Tømmerkonstruktion, som bar øverste Etage og Loftet, maatte desuden nedtages og flyttes, da der havde dannet sig en Skævhed hele Bygningen over«. Kunstkammerets øjeblikkelige Flytning var blevet en bydende Nødvendighed og maatte foretages i største Hast. In-

Jacob Jordaens: Overflødighedshornet dannes. Erhvervet 1652. Kunstmuseet

den Efteraaret 1824 var de af Kunstkammerets Samlinger, der skulde have deres fremtidige Plads i det nye Kunstmuseum, overflyttet til den Bygning i Dronningens Tværgade, der var bestemt til Bolig for Museet, og de Genstande, der skulde overgaa til andre Samlinger, anbragt paa de Steder, hvor de hørte hjemme.

For Anbringelsen af Malerisamlingen var der derimod ikke sørget forud. Da den fik Ordre til Fraflytning fra Biblioteksbygningen, var den hjemløs. Ved kgl. Resolution af 11 Juni 1824 blev den henvist til foreløbig at finde Husly i det nyopbyggede Christiansborgs øverste Etage i en Række Rum, hvis indskrænkede Pladsforhold og fuldkommen ufærdige Tilstand gjorde dem i høj Grad uegnet til Anbringelsen af en Malerisamling. Aaret efter viste det sig, at der ikke var nogen Mulighed for at flytte Malerierne tilbage til Biblioteksbygningen, idet Biblioteket selv lagde Beslag paa disse Lokaler, og Galleriet maatte forblive, hvor det nu engang var blevet anbragt. Dette blev da dets Hjemsted, indtil Slotsbranden i 1884 ikke alene gjorde Malerisamlingen hjemløs men husvild.

Hermed var Kunstkammerets Skæbne afgjort, og den nye Museumsordning en Kendsgerning. Selv om nu ogsaa Kunstkammerets Opløsning og de nye Museers Grundlæggelse først blev endelig beseglet ved kgl. Resolution af 30 Maj 1825, vil 1824 for Fremtiden altid staa som det Aar, i hvilket den nye Museumsordning herhjemme fortrængte den gamle Raritetsbetragtning og traadte ud i Livet som en Kulturfaktor, der i det følgende Aarhundrede skulde faa en saa eminent Betydning, — den 11 Juni 1824 som den Dato, der blev givet den kgl. Malerisamling Muligheden for i vide Kredse at virke med de store Værdier, den besidder. —

Naar den kgl. Malerisamling ved den hovedkulds Flytning i 1824 var saa ugunstig stillet i Forhold til de andre Samlinger, at den fik anvist et Tilflugtsted, der kun var lidet egnet til sit Formaal og først fik det tilstaaet i yderste Øjeblik, skyldes dette hverken en Tilfældighed eller Interesseløshed og Mangel paa Energi fra Spenglers Side men er en ganske naturlig Følge af den Betragtningsmaade af Malerisamlingen, der havde gjort sig gældende gennem Tiderne og kan føres tilbage til Samlingens første Oprindelse. Billedgalleriet havde altid haft en lidet favoriseret Stilling i det gamle Kunstkammer, og Interessen for det som Samling havde aldrig været stor. Dette hænger nøje sammen med hele Synet paa Billedgalleriets Betydning som Del af Kunstkammeret.

Da Frederik III forenede de betydelige Beholdninger af Bøger, Rariteter og Kunstsager, der i Tidernes Løb, og for Maleriernes Vedkommende særlig under Christian IV, havde samlet sig paa den formuende og formaaende danske Kongeslægts forskellige Slotte, i et Bibliotek og et Model- og Kunstkammer paa Københavns Slot, var det i Overensstemmelse med hans Ønske om, ogsaa efter at han var blevet Konge, daglig at kunne leve omgivet af og beskæftiget med sine Samlinger, der betød saa saare meget for ham, som det dybt interesserede og udprægede Stuemenneske han var. Og det var en ganske naturlig Konsekvens af den Alvor, der var i hans Studier, den Lidenskab, der var i hans Samlerlyst, at han planlagde og strax paabegyndte en selvstændig Bygning for sine Samlinger, da de voxede, og han indsaa, at han paa Slottet hverken kunde finde den Fred til sine Studier eller den Plads til sine Samlinger, han ønskede.

De Samlinger og fremfor alt det Kunstkammer, Frederik III grundlagde, og hvis Udvidelse og Forøgelse i saa høj Grad laa ham

Michelangelo da Caravaggio: Spillerne. Erhvervet før 1690. Kunstmuseet

paa Sinde, er derfor et udpræget Udtryk for de Interesser, der optog ham. Som den indadvendte, grublende Natur, Kongen var, allerede fra Ungdommen ført ind i religiøse Betragtninger, er det intet Under, at han var dybt grebet af de Spørgsmaal om Jordens og Universets Hemmeligheder og de Naturen iboende Kræfter, der optog alle aandelig interesserede i Samtiden. Det blev disse Spørgsmaal, der prægede hans Spekulationer og Studier og dannede Grundlaget for de Samlinger, han oprettede, og for de Erhvervelser, hvormed han forøgede dem. I Overensstemmelse hermed er det Kunstkammer, som han planlagde ovenover sit Bibliotek og i Forbindelse med det, ikke en Samling af Billedkunst, for hvilken Frederik III i Virkeligheden aldrig havde dybere Interesse, men en Samling, der saa vidt mulig skal vise alt det mærkelige, der findes i Naturen. For Malerier var der kun Brug i Kunstkammeret, forsaavidt de kunde finde Plads indenfor disse Rammer. Set fra dette Synspunkt er det forstaaeligt, at de Billeder, der blev ophængt i det til Kunstkammeret knyttede Galleri og spredt i dets andre Rum, ikke var tænkt som en selvstændig Samling af Kunstværker men som en Samling af Illustrationer, der var knyttet til det egentlige Kunstkammer som Oplysningsstof.

I Virkeligheden er Forholdet det, at der ved Opførelsen af Bi-

blioteksbygningen og Ordningen af Samlingerne var lagt Grunden til og skabt Livsbetingelse for et Bibliotek og, til Trods for den fejlagtige videnskabelige Placering, for en Række natur- og kulturhistoriske Samlinger men derimod ikke for en Malerisamling. Ser man Fortegnelsen over de Malerier, der fandtes paa Kunstkammeret i 1690 igennem, finder man en Række Billeder af »høyagtede Mænd« og mærkværdige Foreteelser og Fænomener fra den klassiske Mythologis, Religionens, Historiens og Naturens forskelligste Omraader forenede uden nogensomhelst Hensynstagen til Mærkværdighedernes Betydning eller Billedernes Kvalitet. Man er klar over, at de tilstedeværende Kunstværker: som det lille nederlandske Portræt af Christian II, Cranachs Portræt af Luther og det, der kaldtes Portræt af hans Hustru, Jan Mostaerts Billede af Dommedag paa Nationalmuseet, Caravaggio: Spillerne, Jordaens Billede af Overflødighedshornet dannes, og af Susanne og de to Gamle, Rubens af Salomons Dom og Jordaens og Snijders senere ødelagte Billede af Havets Gaver, udelukkende er indført i Samlingen paa Grund af de »extraordinaire Personer« og de »rare og kunstige« Tildragelser de fremstillede.

Som Følge heraf indtog Malerisamlingen fra første Færd en meget underordnet Stilling i det gamle Kunstkammer, og da den oprindelige Betragtning af Galleriets Formaal holdt sig ned gennem Tiderne, og Galleriets Lokale i Aarenes Løb endvidere meget hurtigt blev saa opfyldt af Billedstof, at det kom til at virke som et Magasin, var enhver Mulighed for dens Udvikling i kunstnerisk Retning udelukket.

At Forholdet var saaledes, fremgaar da ogsaa klart af den Maade, paa hvilken Gerhard Morell tager fat paa Sagen, da han sætter sig til Opgave at bevæge Frederik V til at anlægge en virkelig Malerisamling. I det Forslag, han i Marts 1759, kort forinden han fra at være Kongens- »Hof- und Kunst- Kommisarius« udnævnes til »adjungirter und eventualiter succedirender Kunstkammerverwalter«, indsender til Kongen, skriver han om Kunstkammerets Billedgalleri: »die dortige Gallerie ist schmal, niedrig, dunckel und überfüllt mit Mahlereyen, die Grösse ihre Figuren erschrecken mich in der Nähe, da sie mich in der Ferne ergetzen könten, und das was ich in der Nähe sehen solte, entfernet sich da es auf den Boden stehet und nur durch Knie Beugen von mir betrachtet werden kan, die gar zu grosse Verschiedenheit und überhauffte Menge macht

Paulus Potter: Køer paa en Høj. Erhvervet 1739. Kunstmuseet

es auch fast unmöglich es je in andere Ordnung zu bringen wenn nicht geräumet wird, und sie kommt mir fast als ein wilder verdunckelter Wald vor, der nicht ehe angenehm wird bis er gelüfftet ist«.

Morell indser fra første Færd det haabløse i at omskabe Kunstkammerets Billedsamling til et Galleri for Malerkunst. Han er fuldtud klar over, at skal han opnaa en tilfredsstillende Ordning, maa han først og fremmest søge oprettet et Billedgalleri, der er ganske uafhængig af Kunstkammeret, og fylde det med Malerier, han selv indkøber, om nødvendigt suppleret med enkelte Kunstværker, som han selv udvælger i Samlingerne paa Kunstkammeret og paa Frederiksborg. Men han er heller ikke i Tvivl om, at skal han vinde Kongen for sin Plan, maa han anbringe det nye Galleri paa Slottet som en direkte Del af dettes Udsmykning. Klog, praktisk og slagfærdig som han er med Evnen til at »tage sine Kunder«, som han har erhvervet sig gennem sin Virksomhed som Kunsthandler, fremsætter han sit Forslag i Overensstemmelse hermed.

I den ovennævnte Skrivelse »so J. K. M. d. 10. Mertz 1759 wegen Forhängung des Löwen Ganges und den Einkauf in Holland allerunterth. überreicht« foreslaar Morell at indrette Malerisamlingen i

Løngangen, der fører fra Slottet over til Biblioteksbygningen, da »keinen Platz auf allerh. dero königl. Residentz Christiansburg zu Anlegung einer neuen Mahlerey Galler vor E. k. M. gemächlicher und der Mahlerey vorträglicher befinde als den grossen prächtigen noch unfertigen Sall«. Og han begrunder sit Forslag med: »Primo stösset er an E. k. M. gemächern gerades fusses, alle diese sind geheitzet, und kan eben dieses gar füglich als denn auch in dem Saal geschehen. 2. Ist es von einer sehr woh übereinstimmenden Länge, Höhe und Breite, und hat dass den Mahlereyen vorträglichste Licht, weil er nach Osten lieget... 3. Es wäre also in der Winter Witterung der augenehmste Augen ergetzendeste Spazier Gang vor E. k. Maj. zu Erhaltung allerhöchst dero unschätz bahren Gesundheit sein, wenn jene solches in freier Luft verbiethet, sondern es könte auch an Galla Cour und Assemblee Tagen zu den prächtigsten Versammlungs Saal gebraucht werden, da es im Sommer gegentheils bis dahin geübten Akademisten auf allergnäd. Erlaubniss zu einer lehrreichen Schule dienen könte, den gute Sachen wuchern reichlich, wenn sie nicht vergraben werden, überdem hat diese Gallerie den Zusammenhang mit der Kunst-Kammer und kan ein gemächlicher Durchgang wohl bewerckstelliget werden wann sie in itzigen Zustande bleiben solte.«

De Forandringer, der efter Morells Udtalelser i Skrivelsen til Kongen maa foretages for at gennemføre Planen, er meget faa »denn ich verstehe dasz die Reihe Fenster nach dem inneren Hof müssen verkleidet werden, wozu vielleicht dass zwischen Gebälcke in denen Oefnungen schon vorräthig ist, weil es wohl ehedem bereits das höchstlöbliche Absehen des seel. Obristen Egtweed gewesen sein, und dieses wäre also die erste Erfahrung, der Fuszboden von den schönsten Marmorplatten lieget, glaube ich, auch gäntzlich parat, die Stuccator und Mahlern, welches noch wohl ihre beste mit unter des geschikten Krocks Wercken an der Decke ist fertig, und wäre also zum Behängen dreyer vollkommenen schönen Wände weiter nichts nöthig, als dass die Thüren von der einen nach der andern Seiten verleget würden, um mit den übrigen Zimmern der gantzen Reihe in gerader Linie zu stehen, als denn wären nur noch die Lambereien zu verfertigen, die Wände mit schlechten Bohlen zu bekleiden und mit einen Zeug zu beziehen, der den Mahlereyen zum Grunde dienen kan, so wäre alles zum Aufhängen der 3 Wände fertig.«

Jacopo Tintoretto: Brylluppet i Kana. Erhvervet 1744. Kunstmuseet

Overfor det sidste Punkt i sit Forslag: Tilvejebringelsen af de Malerier, der skal smykke det nye Galleri, er Morell vanskeligere stillet, fordi hans Ønsker er meget vidtgaaende. Men heller ikke her svigter hans Klogskab ham ved Fremsættelsen af sine Planer. I Skrivelsen til Kongen begynder han med at sige: »Weil nun von neu angekaufften auserlesenen Sachen noch nicht so viel vorräthig diesen Saal zu behängen, so wäre wohl unumgänglich nöthig solcher indessen von der Kunst-Kammer, Friederichsburg u. s. f. zu entlehnen. Erstere leidet nichts dabey, denn . . .« — som ovenfor citeret — »Friedriksburg würde ebenfals von seinen Glantz nicht verliehren wenn an Statt der in den Zimmern unordentlich unter einander aufgemengten Stücke in der Belletage eine andere Verzierung käme und diese würden trefliche dienste thun dem Löwen Gang bald zu behängen, wenn nur die nöthige Rahmen fertig. Hierzu nun muste freylich allenthalben dass beste gewehlet werden, bisz man nach und nach auch solches durch den allerbesten austauschen und eine vollkommene Sammlung darstellen könte«.

Efter dernæst at have forsikret Kongen om, at »ein eintziger zu-

friedener allergnäd. Blick von Ew. k. M. . .« vil være ham en rigelig Betaling for det svære Arbejde, han maa tage paa sig for at gennemføre Opgaven, og det saa meget mere som for ham »nichts beschwerlicher ist als wenn ich glaube mein Brod unverdient zu essen«, fortsætter han: »Um nun solches thätlich zu beweisen, so erkühne mich ferner mein obiges zu wiederholen, dasz um die Sammlung E. k. Maj. immer vollkommener zu machen, keine Gelegenheit vorbey lassen musz, wo man auserlesene Sachen vor billige Preise erstehen kann.

Eine Nachricht aus Holland giebet bereits solche dieses Früh Jahr, es schreibet mir mein Freund unter d. 20. Febr. aus Amsterdam folgendes wie den 17. April daselbst ein Cabinet Mahlerey so der Frau Baronesse v. Loehorst Frau van der Meer und Maarsen nachgelassen, verkauft werden soll, es soll sehr schön sein, es wäre also sehr gut mich gegen der Zeit daselbst einzufinden, er glaubte gewisz es wären dabey vor mir etwas zu thun sein, weil ohnehin noch mehrere grosze gestorben, deren Nachlassenschafften gleichfals verkaufft werden müssen, weil sie unter verschiedenen Erben zu theilen wäre . . .

Dieser Freund glaubet dasz gewisz vor mir daselbst was zu thun sein wird, er glaubet dasz vor mir ein Stückgen Brod daselbst zu verdienen stehet, und er drücket sich darum dergestalt aus weil er glaubet dasz ich noch vor meine eygene Rechnung handele, bey welcher Meinung ihm zwar lassen will, um E. k. M. den Nutzen zuzuwenden, den ich als Kaufmann sonst hätte verdienen können, und dieser ist gewisz nicht klein, und ein wichtiges Stück meines oben gesagten.«

Morell gør dernæst Kongen opmærksom paa, at Vennen i et senere Brev omtaler de til Salg værende Billeder som »auserlesene Stücke . . . ., an welchen nicht gecalfatert oder ausgeflickt und geschmincket worden«, og slutter Skrivelsen saaledes: »Nun kan ich von meines Freundes Aufrichtigkeit versichert sein und angebogener *Catalogus* bezeuget solches auf das kräftigste, denn er enthält bisz Nr. 40 eine Schatz von den Kern der besten Meister, von denen mehrentheils noch nichts hier vorhanden, welche nur dann und wann dasz Licht erblicken und die, wenn man sie ausser Gelegenheit aufsuchen wolte, nicht vor die erstaunlichste Preise würden zu haben sein da uns nun die Zeitläuffter vielleicht solche halb findend in die Hände spielen.

Jacob Cornelisz: Abigails Møde med Kong David. Erhvervet 1758. Kunstmuseet

Ich musz also Eu. k. M. unterthän, zu fusz fallen und auf das dringendeste bitten diese gute Gelegenheit nicht ungebraucht vorbey streichen zu lassen, sondern mich zu einen guten Einkauf abzusenden, weil es auf ungesehenen unmöglich ist Commission zu geben, da die Erfahrung mir zu oft gelehret, dasz nichts als eygen Nutz der Holländer Richt-Schnur ist.«

Den er Beundring værd den Behændighed, hvormed Morell her har behandlet det prekære Spørgsmaal om Tilvejebringelsen af de til Udsmykningen af det nye Galleri nødvendige Malerier. Ligeledes

den Fasthed, hvormed han med stadig Fremhæven af den økonomiske Fordel, der foreligger, slagfærdig fører Spørgsmaalet fra den Mulighed, der paa Forhaand maa ligge Kongen nærmest og i enhver Henseende er den enkleste, nemlig at benytte det forhaandenværende Billedmateriale, over til den Løsning, som han selv af mange Grunde ønsker, og som synes ham den eneste rigtige, nemlig at fremskaffe Malerierne til den nye Samling gennem personlige Indkøb i Udlandet.

Man vil lægge Mærke til den kloge Maade, paa hvilken han paapeger de store Fordele, det nye Galleri byder, ikke alene Kongen personlig i hans daglige Liv og ved de Fester han vil afholde, men ogsaa de Kunstnere, der studerer paa det nye kgl. Akademi, Frederik V faa Aar i Forvejen havde indviet. Bemærkelsesværdig er ogsaa den praktiske Sans, han lægger for Dagen i sit Forslag til Salens Forandring med det nye Formaal for Øje og i sin Kritik af Malerienes Ophængning i Kunstkammeret og paa Frederiksborg.

Morell fik da ogsaa den Belønning, han ærlig havde fortjent. Hans Forslag blev taget til Følge og gennemførte. Han opnaaede ikke alene i Overensstemmelse med sit i Skrivelsen til Kongen fremsatte Ønske Tilladelsen til at rejse til Holland i 1759 men blev ogsaa sendt til Holland i 1763 og fik paa disse to Rejser Lejlighed til for Kongen at erhverve ikke færre end 171 Malerier til en samlet Købesum af 10,493 Rd. Endelig blev i Aarene 1862—64 det nye Galleri over Løngangen indrettet efter hans Plan og under hans Ledelse.

Naar det lykkedes Morell at faa sit Forslag ført igennem paa saa afgørende Maade, skyldes dette selvfølgelig i væsentlig Grad hans Energi, hans Klogskab og Behændighed. Og dog er det næppe rimeligt, at han havde haft Held til at bringe sine Planer ud i Livet, hvis han havde været henvist til at handle paa egen Haand. Dette var imidlertid heller ikke Tilfældet. Der kan nemlig ikke være Tvivl om, at han fra første Færd har vundet Forstaaelse for sine Planer og fundet den kraftigste Hjælp til deres Gennemførelse hos den Mand, der bedre end nogen anden kunde støtte ham overfor Kongen: Kongens gode Ven og nærmeste Raadgiver, Kunstakademiets Præsident, den dybt kunstinteresserede Adam Gottlob Moltke. Allerede paa et tidligt Tidspunkt var Morell kommet i nærmere personlig Forbindelse med A. G. Moltke, der i stort Omfang benyttede hans Bistand ved Erhvervelsen af Malerier til sin Samling, og for

Rembrandt: Kristus i Emaus. Erhvervet 1759. Kunstmuseet

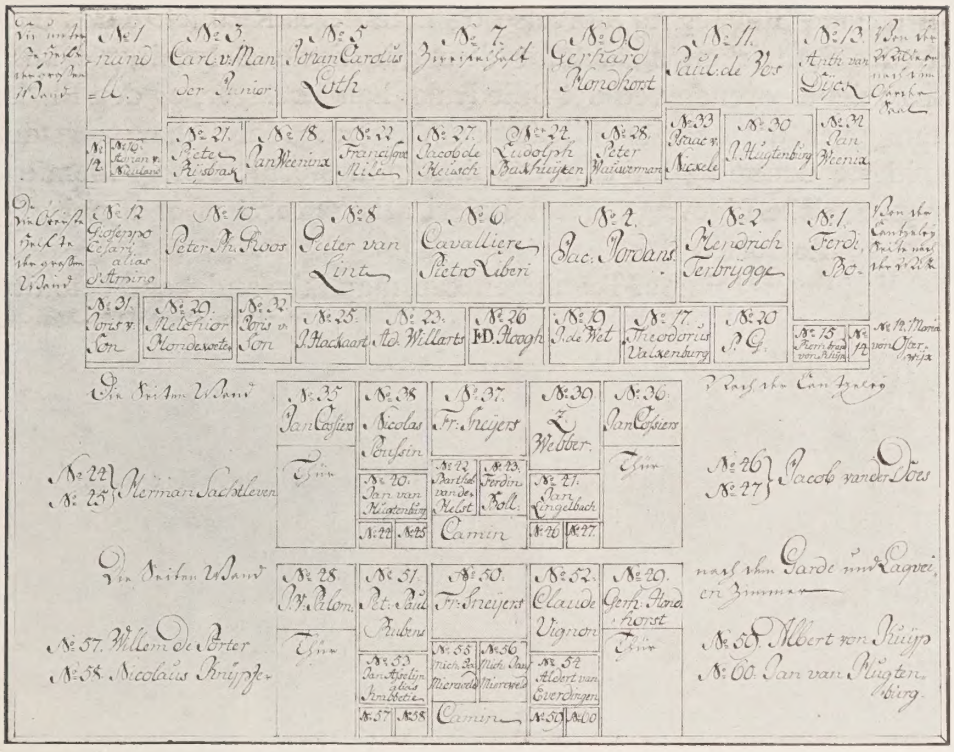
hvem han i 1856, efter at den rige og udmærkede Samling var blevet ordnet og ophængt i Skilderigemakket i det ny pragtfulde Palæ paa Amalienborg, havde forfattet en haandskreven Fortegnelse over de Malerier, der paa den Tid prydede Gemakket. Samarbejdet mellem Greven og Morell var saa indgaaende, at F. R. Friis med sit nøje Kendskab til Samlingens Tilblivelseshistorie ikke betænker sig paa at erklære, »At næst efter Greven selv er det vist især Morell, som vi skylde, at den fortræffelige Moltkeske Malerisamling er blevet tilvejebragt.«

Det er ikke til at undres over, at den »kongelige« Pragt, der prægede det Moltkeske Palæs Udstyr og betog hele Samtiden, har gjort et stærkt Indtryk paa Kongen, da han som Grevens Gæst overværede den fyrstelige Fest ved Palæets Indvielse i 1754. Det har sikkert hos ham fremkaldt et bydende Ønske om ved Indretningen af Christiansborg at fremskaffe en Udsmykning, der i Udfoldelse af Rigdom og Pragt i hvert Fald bragte det kongelige Slot paa Højde med det grevelige Palæ paa Amalienborg. At A. G. Motke, som Frederik V

umiddelbart efter Indvielsesfesten paa Amalienborg udnævnte til Kunstakademiets Præsident, blev Kongens kunstneriske Raadgiver ved Slottets Udstyrelse, er ligesaa forstaaelig som at Moltke, der sikkert af yderste Evne har ansporet Kongen i denne Henseende, naar Talen var om Malerisamlingen, har henvist til Morell som den Mand, der bedre end nogen anden var i Stand til paa dette Omraade at skabe et i alle Maader værdifuldt og lykkeligt Resultat. Samarbejdet mellem Moltke og Morell blev fortsat paa Christiansborg. Paa en Regning fra 1764 over forskellige Udgifter, der har været forbundet med det afsluttende Arbejde ved Anbringelsen af Malerierne i det nyindrettede Galleri paa Slottet, — Udgifter til Forsøg med Billedernes Anbringelse og til den endelige Ophængning, til Transporter af Malerier mellem Christiansborg og Charlottenborg for Restaureringens Skyld og til forskellige Poster vedrørende selve Salens Indretning — siger Morell da ogsaa, at dette Arbejde er udført i Aarene 1762—64 efter Grev Moltkes Ordre.

Over de Malerier, der var ophængt i det nye Kgl. Galleri, udarbejdede Morell en beskrivende Fortegnelse, der vel aldrig blev trykt, men findes i nogle haandskrevne Eksemplarer i Museets Bibliotek, af hvilke det ene meget smukt indbundne mulig er det Exemplar, Kongen har faaet overrakt af Morell. Denne »Beurtheilendes Verzeichnisz aller in der Neuen Gallerie befindlichen kostbaren Mahlereyen der Wahrheit gemäsz auf das genaueste beschrieben durch Euer königl. Majestät allerunterthänigster Kunst-Kammer Verwalter Gerhard Morell« indledes med en lang Dedikation til Kongen dateret Copenhagen d. 29ten Jan. 1767 og afsluttes med en tegnet Plan over de beskrevne Maleriers Plads i Samlingen.

Planen giver et meget nøjagtigt og detailleret Billede af hvilke Malerier, der har været fremhængt i det nye Galleri, og hvorledes hver enkelt har været anbragt. Saavel Ophængningen som Udvalget er helt igennem præget af den Smag, der var raadende i Tiden ved Dannelsen af Malerisamlinger. Det er det gamle Galleriprincip, man møder i Ophængningen: Billederne anbragt tæt Side om Side, dækkende Vægfladen fuldstændig som et Tæppe, Rammekant ved Rammekant. En ypperlig Form for Ophængning og af en udmærket arkitektonisk dekorativ Virkning, hvis man evner at afveje de enkelte Billeder mod hverandre i malerisk Henseende og i Henseende til Linjer og Størrelsesforhold. Men en meget fordringsfuld og meget farlig Form, fordi Ophængeren saa let forledes



Morells Plan over Ophængningen i det første kongelige Billedgalleri paa Christiansborg 1764.

13. A. van Dycks Værksted: Den hellige Sebastian (1922.[1] Nr. 159).
11. Paul de Vos: Vildsvinejagt (brændt 1794).
9. G. Honthorst: Diana i Badet (Spengler Nr. 379).
7. Isaac Isaacsz: Gæstebud (1922 Nr. 504).
5. G. C. Loth: Jupiter dier Geden Amalthea (Spengler Nr. 153).
3. Karel von Mander: Prins Svends Lig findes (1922. Nr. 507).
1. F. Bol: Paaskemorgen (1922. Nr. 300).
2. Hendrich Ter Brugghen: Kristi Bespottelse (1922. Nr. 205).
4. Jacob Jordaens: Overflødighedshornet dannes (1922. Nr. 151).
6. Pietro Liberi: Allegori (brændt 1794).
8. Pieter van Lint: Alexanders og Roxanes Bryllup (brændt 1794).
10. P. P. Roos: En Tyr i Kamp med Hunde (brændt 1794).
12. Gioseppo Cesari, d'Arpino: Kristus for Pilatus.
34. Jan Veenix: Dødt Vildt (1922. Nr. 480).
30. Jan van Huchtenburgh: Bataille(Spengler Nr. 633).
33. Isaac van Nikkeln: Kirkeinteriør (Spengler Nr. 490).
28. Jan Wouwermann: Et Herresæde (1904.[2] Nr. 392).
24. Ludolph Backhuysen: Søtræfning (1904. Nr. 13).
27. Jacob de Heusch: Landskab (Spengler Nr. 662).
22. Frans Millet: Énglen og Hagar (Spengler Nr. 309).
18. Dirk Valkenburg: Vildt og Frugter (1922. Nr. 498).
21. Pieter Rysbrak: Landskab (Museets Inventar Nr. 115. Brændt 1884).
16. Adriaen van Nieulant: Kristi Indtog i Jerusalem (1904. Nr. 252).
14. Maria van Oosterwijck: Blomsterbuket (1922. Nr. 437).
15. Rembrandt: Kristus i Emaus (1922. Nr. 280).
20. Benedetto Castigliones Samtidige: Eleazar og Rebekka ved Brønden (Spengler Nr. 119).
17. Dirk Valkenburg: Bjørn i Kamp med Hunde (1922. Nr. 497).
19. Jacob V. de Wet: De 24 Ældste knæle for Lammet (1904. Nr. 382b).
26. Horatius de Hooch: Landskab med Ruiner (1922. Nr. 422).
23. Adam Willarts: Kamp ved en Kyst (1904. Nr. 387).
25. Jan Hackaert: Landskab (1922. Nr. 431).
32. Ioris van Son: En Stenramme med Blomster og Frugter (1922. Nr. 178).
29. Melchior D'Hondecoeter: Hønsegaarden (1922 Nr. 463).
31. Ioris van Son: En Stenramme med Blomster og Frugter (1922. Nr. 177).
36. Jan Cossiers: Kongernes Tilbedelse (brændt 1794).
35. Jan Cossiers: Hyrdernes Tilbedelse (brændt 1794).
39. Z. Webber: Allegori (Spengler Nr. 602)
37. Frans Snijders: Fisk (brændt 1794).
38. Nicolas Poussin: Moses og den brændende Tornebusk (1922. Nr. 548).
41. Johan Lingelbach: Søfægtning (Spengler Nr. 755).
43. Ferdinand Bol: Dameportræt (1922. Nr. 301).
42. Bartholomeus v. d. Helst: Herreportræt (1922. Nr. 342).
40. Jan van Huchtenburgh: Bataille(Spengler Nr. 634).
47. Jacob v. d. Does: Faarehjord i en Skov (1922. Nr. 394).
46. Jacob v. d. Does: Faar og Geder (1922. Nr. 393).
45. Herman Saeftleven: Borgruin paa en Klippe (1904. Nr. 311).
44. Herman Saeftleven: Klippelandskab (1904. Nr. 310).
49. G. Honthorst: Kortspillere (brændt 1794).
48. I von Palom (?): Kortspillende Spanierinder (brændt 1794).
52. Claude Vignon: Lot og hans Døtre (Museets Inventar-Nr. 114).
50. Frans Snijders: Vildt (brændt 1794).
51. Efter Rubens: Antonius og Kleopatra (brændt 1794).
54. A. van Everdingen: Ryttere ved gamle Bygninger (1922. Nr. 383).
56. Nicolas Elias: Dameportræt (1922. Nr. 216).
55. Nicolas Elias: Herreportræt (1922. Nr. 215).
53. Jan Asselijn: Italiensk Landskab (1922. Nr. 334).
60. Jan van Huchtenburgh: Bataille.
59. Jan Asselijn: Kamp med Røvere (Spengler Nr. 445).
58. Nicolaus Knüpfer: Paulus for Festus og Agrippa (1922. Nr. 263).
57. Willem de Poorter: Fredens Velsignelser (1922. Nr. 297).

[1] 1922: Fortegnelse over Billeder af ældre Malere i Statens Museum f. Kunst 1922.
[2] 1904: Fortegnelse over Billeder af ældre Malere i Statens Museum f. Kunst 1904.

til at lade Billedernes Størrelse og ikke deres Kvalitet, deres indbyrdes Samvirken og det for dem gunstigste Belysningsforhold være det afgørende ved det Billedvalg, han foretager, og den Plads, han giver det enkelte Billede paa Væggen. Morell har valgt det enkleste Grundlag for denne Ophængningsform, den gennemført symmetriske Ligevægt, hvert Maleri afbalanceret af et af nøjagtig samme Størrelse.

Ved Betragtning af Tegningen kan man ikke andet end beundre den virkelig forbløffende Evne, Morell har haft, til at finde Modstykker, der i Fladeindhold svarede til hinanden og samtidig var i Stand til fuldstændig at udfylde den Vægflade, de skulde dække — smlg. saaledes Partiet om Dørene. Men man kan ikke frigøre sig for den Fornemmelse, at Morell kun har evnet at gennemføre denne fuldkomne Symmetri ved at gaa paa Akkord overfor de kunstneriske Hensyn. Var Morells Smag end ikke sikker, viser Karakteren af de Billedindkøb, han foretog paa sine Rejser til Holland i 1759 og 1763, en betydelig rigere og mere udviklet kunstnerisk Sans end det foretagne Billedudvalg.

Selv om man nu ogsaa maa regne med, at Morell ikke har haft frie Hænder, og at Tidssmagen fordrede et Galleri, sammensat af fortrinsvis hollandsk og flamsk Malerkunst, indenfor hvilket flere af de udvalgte Malere hørte til de mest yndede, forstaar man dog ikke, at han kan have følt sig tvunget til at foretage netop dette Udvalg blandt alle de udmærkede Kunstværker, som han havde indkøbt, eller som stod til hans Raadighed fra ældre Tider. Man fatter navnlig ikke, at han har kunnet slaa sig til Taals med at henvise $^3/_4$ af de af ham selv til Samlingen erhvervede Malerier til Begravelse og Glemsel i det gamle Kunstkammers Galleri, som han betragtede med saa stor Ringeagt og Kritik. Det er da vel ogsaa et Spørgsmaal, om dette har været Tilfældet. Meget kunde synes at tyde paa, at det ikke alene er Hensynet til Maleriernes anvendelige Format og Tidens fremherskende Smag der har været bestemmende for det noget mærkelige Billedvalg, men at Morell har haft langt videregaaende Planer end Indretningen af det nye Galleri, og at det er med disse Planers Udførelse for Øje, han har ladet saa mange fortræffelige Malerier forblive uanvendte.

I det ovenfor omtalte Andragende til Kongen, i hvilken Morell fremsætter sit Forslag om Indretningen af det nye Galleri, skriver han, efter at have fremhævet alle de Fordele Galleriet vil byde,

Jacob van Ruisdael: Vejen forbi Egekrattet 1760. Kunstmuseet

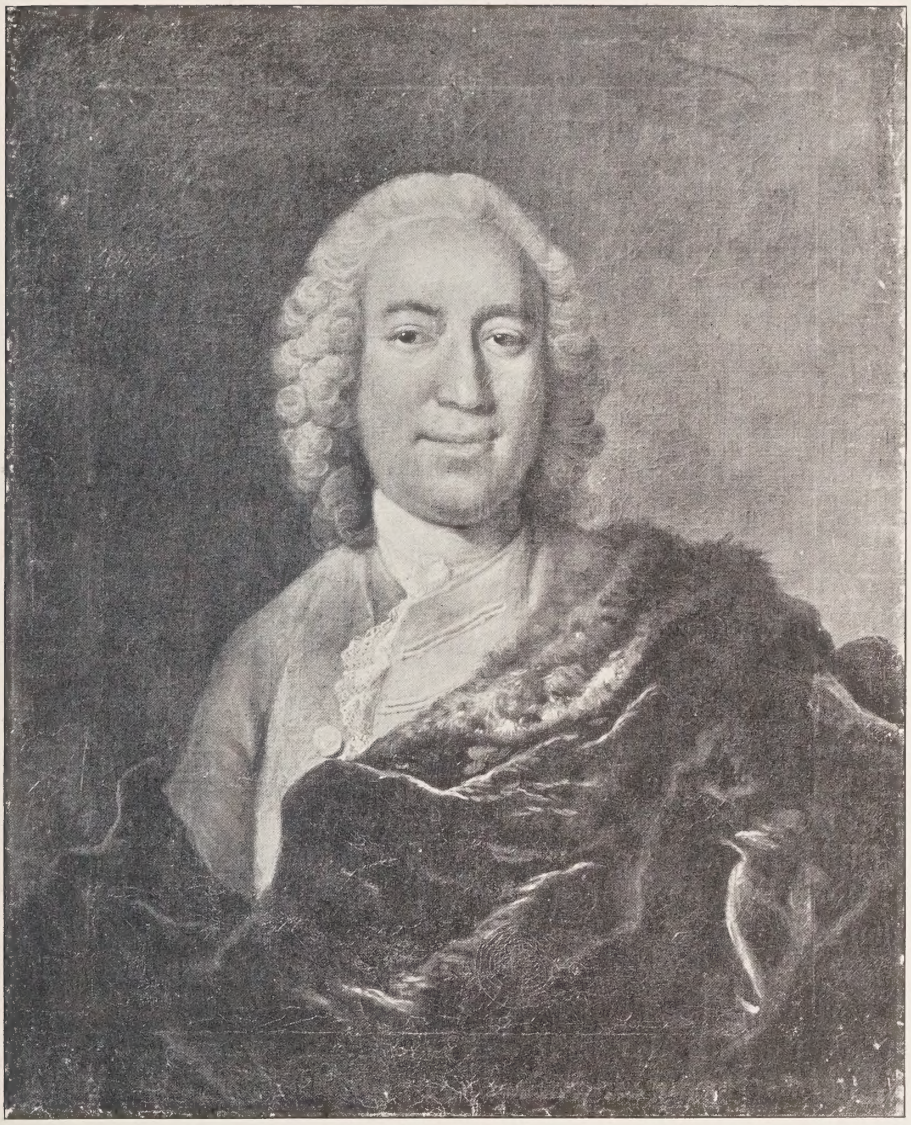
under Punkt 3 følgende: »Würden E. k. Maj. aber einmahl allergnäd. entschlissen das alte Gebäude von Kunst-Kammer, Bibliothek u. s. f. herunter zu werfen, und es denn übrigen des Schlosses gleich machen zu lassen, damit dieser Hof, der ohnedem eine so grosse Durchfart hat, nichts von dem alten schon unanständigen, welches doch so immer unter Ausbesserung gehalten werden musz, sehen liesse, so gebe E. k. M. alleruntherth. zu betrachten was vor eine vortrefliche Folge solches an dem Löwen Gang machen könte. Ich unterstehe mich denn zu behaupten, dasz es die Welt nicht so besitzet, jedoch von diesen schweige bisz E. k. M. allergn. Befehl mir eine weitere Erörterung befehle«.

Der synes efter dette næppe at kunne være Tvivl om, at Morell har tænkt sig Biblioteksbygningen nedrevet og opbygget saaledes, at Kunstkammerets snævre og mørke Galleri genopstod som en pragtfuld Malerisal, der laa i direkte Forlængelse af det nye Galleri over Løngangen og førte fra dette til Kunstkammerets andre Samlinger

og Biblioteket. Denne gennemgribende Forandring, hvorved den kgl. Malerisamling blev rykket frem i Forgrunden af Kunstkamrets Samlinger, er fra første Færd indgaaet som et fast Led i Morells Plan. Og det ligger nær at antage, at det er Hensynet til denne Ordning, der ligger til Grund for det Udvalg af Malerier, han har foretaget til Slotsgalleriet, idet han har forestillet sig det nyindrettede Kunstkammergalleri som den egentlige Malerisal, hvor han med langt friere Hænder, ene ledet af kunstneriske Hensyn, kunde ophænge de Billeder, han ønskede at anbringe i den kgl. Malerisamling.

Det lykkedes ikke Morell at faa denne Plan gennemført. Betænker man imidlertid det enestaaende Held, der fulgte hans første Forslag, er det ikke til at undres over, at han har haft saare vanskeligt ved at opgive Tanken om Planens Gennemførelse. Den Omstændighed, at han først i 1767 overrakte Christian d. VII sin beskrivende Fortegnelse over Malerierne i det nye Galleri, giver maaske et Fingerpeg i Retning af, at han har tøvet, fordi han stadig har tænkt sig Muligheden af dens Virkeliggørelse og derfor af Hensyn til de Forandringer, den eventuelt kunde føre med sig, ikke har ønsket paa Prent at fastslaa Ophængningen i Galleriet. Tilsidst maatte Morell dog opgive Haabet og som Kunstkammerforvalter indrette sig efter de Forhold, Kunstkammeret bød fra gamle Dage. Han følte sig forpligtet til at foretage de Forandringer, der var nødvendige for at faa de nyerhvervede Malerier anbragte i Samlingen, men han gjorde det uden Glæde, træt og trykket af de elendige Pladsforhold. Resultatet blev da ogsaa uden virkelig Betydning. Den udmærkede Tilvæxt, som Morell havde tilført Samlingen, i Forbindelse med de Forbedringer, han indførte i Ophængningen, f. Ex. ved at samle de tyske, flamske og hollandske Malerier i den første Stue og i den ene Halvdel af det lange Galleri, de italienske i den anden Halvdel, fjærnede vel noget af den Illustrations-Karakter, der tidligere havde præget den, og fremhævede den mere som en virkelig Malerisamling, men samtidig bevirkede den overvældende Tilførsel af Billeder, at den om mulig endnu mere end tidligere kom til at virke som et fuldproppet Magasin.

Lykkedes det imidlertid end ikke Morell at gennemføre sin Plan, og var det Resultat, han efterlod, end kun mangelfuldt, har hans Virksomhed været af afgørende Betydning for den kgl. Malerisamlings hele Tilværelse. Oprettelsen af det nye Galleri havde nemlig ikke alene til Følge, at nogle af Malerierne i den kgl. Sam-



J. S. Wahl: Portræt af Gerhard Morell. Kunstmuseet

ling blev trukket frem fra den slette og underordnede Plads, de havde indtaget i det gamle Kunstkammer, og blev anbragt under bedre Lys- og Pladsforhold. Den er ensbetydende med, at Malerierne, som i Kunstkammerets Billedsamling havde tjent dem ganske uvedkommende Formaal, bliver anvendt under Forhold, hvor de kan og faar til Opgave at virke med deres egne kunstneriske Værdier. Og de Erhvervelser, der igennem Morell er tilført

den kgl. Malerisamling, har ikke alene forøget denne med et imponerende Antal Malerier. De har beriget den med Kunstværker, der til alle Tider vil indtage en fremragende Plads i Malerisamlingen.

Gaar man den gamle Afdeling af Malerisamlingen igennem, saaledes som den i vore Dage er udstillet, vil man forbavses ved at opdage, at mellem $^1/_5$ og nærmere $^1/_4$ af de fremhængte Malerier skyldes Morells Indkøb, og at op imod Halvdelen af de Malerier, Morell havde anbragt i det ny Galleri, den Dag idag er udstillet i Museet. Ens Undren bliver ikke mindre, naar man gør sig klart, hvad det er for Malerier, der stammer fra Morell. Blandt Italienerne finder man Andrea Mantegna: Kristus som den lidende Forsoner, Filippino Lippi: Joakims og Annas Møde og Luini: Den hellige Catharina; blandt Spanierne El Grecos Mandsportræt og Ribera: Den hellige Onofrius; blandt Nederlænderne Petrus Christus' Alterfløj, Jacob fra Amsterdam: Abigails Møde med Kong David og Pieter Aertsz: Det fede Køkken; blandt Flamlænderne Snijders Frugter og Adrian v. Utrechts Billede med samme Motiv; blandt Hollænderne Rembrandt: Kristus i Emaus, Landskabsbilledet med Portrætterne af Cornelis v. d. Graecht og Jobie Brootmans, Jan Steen: Den Gerrige og Døden, v. der Helsts Mandsportræt, Swanevelt: Sommeraften, Ferdinand Bol: Paaskemorgen — foruden en Række Billeder af Salomon og Jacob Ruisdael, af Simon de Vlieger, Zeemann, Everdingen o. f. — og endelig blandt Franskmændene Nicolas Poussin: Moses og den brændende Tornebusk. — Morell har i Virkeligheden ved Gennemførelsen af sine Planer ikke alene grundlagt den *første* kongelige Malerisamling, men han har for stedse sat sit Præg paa vort Nationalgalleri. —

Efter Gerhard Morells Død i 1771 svandt Interessen for Malerisamlingen lidt efter lidt. Allerede i Morells sidste Leveaar under Christian VII var den ebbet langsomt ud, overskygget af andre Interesser, og Morells Efterfølger som Kunstkammerforvalter, Lorentz Spengler, evnede ikke at vække Interessen til nyt Liv. Galleriet over Løngangen hørte Slottet til og indgik med sine symmetrisk ophængte til Væggen fastskruede Malerier som et direkte Led i Rækken af Christiansborgs Pragtgemakker. Og Kunstkammerets Galleri fik hurtig sin gamle underordnede Stilling mellem de andre Samlinger, for efterhaanden at glide over til at være et slet og ret »garde meubles« for de kongelige Malerier, der benyttedes til Slottenes Udsmykning.

Allaert van Everdingen: Elven i Granskoven. Erhvervet 1760. Kunstmuseet

Saavel Kunstkammeret med dets »Billed-Gallerie« som det »Kongelige Mahler Gallerie« paa Christiansborg Slot var offentlig tilgængelig ved Henvendelse til Kunstkammerforvalteren, og igennem Skildringer af Besøgende, der har samlet deres Iagttagelser i Rejsebøger eller Førere, kan man følge de Ændringer, der har fundet Sted i de to Gallerier gennem de følgende Aar. I tredje Udgave af Haubers: Beschreibung der königlichen Residenz-Stadt Kopenhagen, der er udkommet i København 1782, finder man en indgaaende Angivelse af de Malerier, der paa dette Tidspunkt har været fremhængt i de to Samlinger. Sammenligner man nu disse Angivelser med de Oplysninger, von Ramdohr giver i sin 1792 udkomne Rejsebog, vil man se, at Galleriet paa Slottet har staaet fuldstændig urørt i ca. 25 Aar. Ramdohrs Fortegnelse, der systematisk beskriver Billede for Billede i den Rækkefølge, i hvilken de var ophængte paa Væggene, viser de samme Malerier paa de samme Pladser, som Morell angiver paa sin Plan.

Overfor Kunstkammer Galleriet er det vanskeligere gennem en Sammenligning af de to Forfatteres Opgivelser at naa et bestemt Resultat. De nævner nemlig begge kun de Malerier, der særlig har

tiltrukket sig deres Opmærksomhed, og man er derfor ikke klar over, om den Omstændighed, at Malerier ikke omtales i deres Fortegnelser, er ensbetydende med, at de er fjærnet fra Samlingen paa det Tidspunkt, da de saa denne, eller blot et Udtryk for, at Malerierne er udeladte, som værende uden Interesse.

Fortegnelsen over ind- og udgaaede Billeder viser, at man ikke har betragtet Kunstkammer Galleriet som en sluttet Samling, men langt snarere som et Opbevaringsrum for Malerier, der fjærnedes, naar man havde Brug for dem andetsteds. Der synes jo heller ikke at kunne være Tvivl om, at de to Landskaber af Salvator Rosa og det Billede af Døberens Henrettelse, som Hauber har i sin Fortegnelse over Malerierne i Kunstkammerets Galleri, er identiske med de to Landskaber af Salvator Rosa og den Johannes Døberens Henrettelse, betegnet under Navnet Tintoretto, som Ramdohr ser anvendt i Entrégemakket. Og i hvert Fald er det jo givet, at Rubens Billede af Salomons Dom, der i 1782, da Hauber gennemgik Samlingerne, var fremhængt i Kunstkammer-Galleriet, 10 Aar senere, da Ramdohr besøger København, er anvendt til Udsmykning af et af Christiansborgs Værelser, en Sidesal til Slots Galleriet, det grønne Gemak. Det hænger her blandt andet sammen med det i 1783 erhvervede Billede af en brevlæsende Dame, der nu tilskrives Lievens. Flytningen af Rubens Billede fandt Sted i 1785, altsaa kort efter at Haubers Beskrivelse er fremkommet. Forøvrigt viser Ramdohrs Fortegnelse, at Kunstkammeret omkring 1792 indeholdt en hel Række af Billeder, der nu pryder Samlingen. Navnlig gælder dette Italienerne. Man finder saaledes Mantegna, Luini, Caravaggio, Salvator Rosas Cadmus, og Tiepolo; endvidere bl. a. Petrus Christus, Jan Steen: den Gerrige, samt flere af Everdingens, Jacob Ruisdaels og van der Neers Landskaber.

Overfor Galleriet paa Christiansborg, der bliver ham forevist sammen med Slottets andre Pragtgemakker, er Ramdohrs Dom forholdsvis mild. »Im ganzen hat man bei dieser sammlung mehr auf die füllung der wände und auf die grösse der gemählde, als auf die innere schönheit der stücke gesehen. In zwischen sind einige sehr gute darunter, um derentwillen es sehr schade ist, dass sie in einem saale hängen, wo man oft zu abend isst und wo der rauch der wachskerzen sie verdirbt«. Derimod er han fuld af Kritik overfor Kunstkammer Galleriets Indretning. »Aber wie die bilder da hängen, ohne auswahl des schlechten und guten, ohne rücksicht

El Greco: Mandsportræt. Erhvervet 1763. Kunstmuseet

darauf, was dem auge näher oder ferner gebracht werden muss; — so wie sie da hängen zum theil im schlechtesten lichte, an der seite einer raritätenkammer, nicht einmahl alle gehörig inventirt; — kann diese sammlung mehr für ein *garde meubles* von gemählden, als für eine bildergalerie gelten«.

Ramdohrs Udtalelse, der saa godt som ordret falder sammen med Morells Bedømmelse i hans Skrivelse til Frederik V, viser klart

og tydeligt, at Kunstkammer Galleriet stadig havde bibeholdt det forvirrede, karakterløse og uskønne Præg, som Samlingen altid havde haft, tiltrods for at den af Morell var blevet »ordentligere end tilforn indrettet idet at nu i naturlig Følge forestilles her den hele Malerhistorie« som Jonge skriver i 1783.

I det Følgende vender Ramdohr sin Kritik mod de slette Forhold, der bydes de Besøgende. »Eine gemählde galerie muss nicht unter dem schlosse eines aufsehers seyn, der zwei thaler für das besehen sich geben lässt und dann den besuchenden liebhaber schnell durch sie hintreibt. Zu einer galerie muss man nicht in einem abgelegenen winkel auf einer windeltreppe gelangen . . . . Eine galerie muss, wie eine bibliothek, jedermann zum freien gebrauch offen stehen. Will der könig einen besondern genuss davon haben, so wechsele er mit den gemählden in seinen zimmern ab, nehme dann und wann eins herein und lasse es, wenn er dessen anblicks müde geworden ist, wieder an seine vorige stelle hängen«.

Det er den nye Tid, der stiller sine Fordringer, den kunststuderende, der møder med sine Krav. Men hvor berettiget end den Fordring maatte synes at være, at en Malerisamling skulde være lige saa let tilgængelig som et Bibliotek, og hvor nær man end synes det maa have ligget for de borgelige Forhold herhjemme at foretage en saadan Forandring, forbliver Betingelserne for Adgangen til Malerisamlingen i alt væsentlig uforandret, indtil Kunstkammeret ophæves og Malerisamlingen flyttes i 1824. —

Den 26. Februar 1794 brændte Christiansborg Slot. Ilden bredte sig med rasende Voldsomhed og fyldte i Løbet af kort Tid Slottet med en gennemtrængende Røg, som i høj Grad besværliggjorde ethvert Redningsarbejde. Der herskede den største Forvirring og Raadløshed, og ingen evnede at lede et virksomt Forsøg for at bringe de rige Kunstskatte, der dekorerede Slottet, udenfor Fare. En af de faa, der holdt Hovedet klart, var Johan Konrad Spengler, Kunstkammerforvalterens Søn og Medhjælper, og det skyldes saa godt som udelukkende hans modige og energiske Arbejde, at Malerierne i det nye Galleri og dets Naboværelser ikke kom til at dele Skæbne med alle de Kunstværker, der gik til Grunde ved Branden. Spengler havde vel ikke Held til at redde alle de fremhængte og til Væggen fastskruede Malerier. Røgen blindede ham og drev ham bort, — ca. 50 af Malerierne maatte blive tilbage og brændte.

Filippino Lippi: Joakims og Annas Møde. Erhvervet 1763. Kunstmuseet

Men saa vidt man kan skønne, lykkedes det ham paa faa Undtagelser nær at føre alle de værdifuldeste Billeder i Sikkerhed over til Holmens Kirke, hvor saavel disse som Malerierne fra Kunstkammeret blev opbevarede under Branden af Hensyn til Faren for en Antændning af Biblioteksbygningen.

Biblioteksbygningen blev uberørt, Kunstkammeret i alt væsentligt uskadt. Men den af Morell grundlagte første kongelige Malerisamling existerede ikke mere som Samling. De Malerier, der havde været anbragt i Galleriet og var reddet paa 11 Billeder nær — deraf de to Stilleben af Snijders — blev sammen med de reddede Malerier fra Entrégemakket og det grønne Gemak, deriblandt Rubens Billede af Salomons Dom, Parmigianinos af Laurentius Cybo, Perino del Vaga: Matthæus og det Bassanoske af Døberens Henrettelse, dels ført til Amalienborg til Udsmykning af Palæet, som Kongen

kort efter Branden købte af Grev Moltke, dels til Kunstkammeret. — Forholdene for den kgl. Malerisamling var slettere end nogensinde. Samlingen var saa godt som ene henvist til Kunstkammerets Galleri og de Vægge i dets andre Værelser, som den kunde lægge Beslag paa. Havde Pladsmangelen været forstyrrende før Branden, blev den nu rent ødelæggende, thi det var jo kun et ringere Antal af gennemgaaende mindre Billeder, der gik til Amalienborg, medens Størstedelen og saa godt som alle de store Malerier kom til Kunstkammeret. Der kunde slet ikke blive Tale om at skabe en ordnet Samling. Kunstkammer Galleriet blev da heller ikke respekteret som Malerisamling men blev i saa udpræget Grad betragtet som et Opbevaringsrum, at det kgl. Bibliotek i længere Tid her kunde magasinere de Bøger, som man ikke kunde finde Plads til andetsteds. — »Man har här packat ihop allt hvad man öfverkommit, dyrbart eller uselt, sällsynt eller allmänt, skönt eller fult. Man bliver i början förvånad öfver denna kontrast; men ögat förvillas, man ledsnar snart vid den ofantliga massan, och önskar att hälften vore borta, för att göra den andra hälften intressantare«, skriver den svenske Rejsende Angelin i 1806 om Kunstkammeret.

I Virkeligheden var Forholdene saa haabløse, at det var umuligt for J. C. Spengler, der i 1807 ved Faderens Død blev Kunstkammerforvalter, at gennemføre en fornuftig Ordning. Da Frederik VI i 1809 og 1811 købte Konsul Wests og Livkirurg Bodendicks Samlinger for med dem at supplere den kongelige Malerisamling, maatte de anbringes paa hver sit forskellige Sted i Byen. Bodendicks, der bestod af 116 delvis interesseløse Malerier — blandt hvilke man dog maa nævne Adrian v. Ostades Billede af Lirendrejeren foran et Hus, Frans v. Mieris' Portræt af Ulrik Frederik, Willem Kalfs og Pieter de Rings Nature morte og Jan Fyt: Hunden med de skudte Fugle — forblev som utilgængelig i de Værelser, den gamle Livkirurg havde beboet paa Amalienborg. Til Konsul Wests langt betydeligere Samling, der bestod af 166 Malerier med Rubens mesterlige Portræt af Yrsselius og hans to Skitser af Frants I og Johanne af Østrig, med Ter Borchs tre Portrætbilleder og Pieter de Hochs Menuetten, med Pieter Lelys og Jan Victors Dameportrætter, med Tizians Portræt og van der Neers Maaneskinslandskab, blev der derimod indrettet et særligt Lokale ved Frederiksholms Kanal paa Hjørnet af Ny Kongensgade. Da denne Samling i 1809 var blevet offentlig tilgængelig, og det endvidere

Andrea Mantegna: Kristus som den lidende Forsoner. Erhvervet 1763. Kunstmuseet

var blevet indrettet saaledes, at Kunstneren her kunde copiere de Billeder i de kongelige Samlinger, de ønskede, blev det denne Samling og den Moltkeske, der i 1804 var blevet aabnet for Publikum i det Thotske Palæ paa Kongens Nytorv, og ikke Kunstkammer Galleriet, der i det følgende Aar blev de egentlige Malerisamlinger i København. Adgangen til Kunstkammeret var for omstændelig og kostbar, Lokalerne for uhyggelige og skønhedsforladte og selve Samlingen for tætpakket, forvirret og glædesløs i sin blandede Uorden af Slet og Godt.

Strax efter at den kongelige Resolution af 3 Februar 1821 var blevet udstedt, havde Spengler med fuld Kraft taget fat paa Beskrivelsen af de kongelige Malerisamlinger i Kunstkammeret og paa de forskellige kongelige Slotte. Da Kunstkammerets Billedgalleri i 1824 blev tvunget bort fra Biblioteksbygningen og landede i Christiansborgs øverste Etage, var dette Arbejde saa langt fremskredet, at Spengler havde udvalgt og beskrevet 1300 af de Malerier, der var i kongelig Eje. I Følge den kongelige Befaling var det nemlig Meningen, at den nye Malerisamling ikke alene skulde indeholde Billederne fra Kunstkammeret men ogsaa skulde optage »nogle af de fortrinligere paa de kongelige Slotte værende Malerier«.

De Rum, »der midlertidig var indrømmede« Malerisamlingen, blev saa nødtørftig udstyrede som vel muligt. Værelserne stod med raa upudsede Vægge uden Paneler, og paa langs af disse Vægge anbragte man umalede Fyrrelister til Maleriernes Ophængning. Selv efter at det i 1825 var blevet fastsat som den kongelige Malerisamlings Opholdssted indtil videre, blev intet væsentligt foretaget for at forbedre Lokalerne. »Indretningen af Lokalet til Malerisamlingen paa Christiansborg Slot, skete med en vistnok overdreven høi Grad af Oeconomie«, skriver Mourier saare hensynsfuldt 1842 i sin Nekrolog over Spengler.

For at give Rummene et nogenlunde taaleligt Udseende fandtes ingen anden Udvej for Spengler end at anvende det gamle Galleriprincip ved Ophængningen og dække Væggene tæt med Malerier. Men dette faldt utvivlsomt fuldt ud sammen med hans Ønske om at medtage saa mange Billeder, som det var muligt at skaffe Plads til i Galleriet, »for at det kunde give et saavidt muligt fuldstændigt Billede af de Revolutioner, Malerkunsten har gennemgaaet«.

Da det var blevet bestemt, at Malerisamlingen foreløbigt skulde forblive paa Christiansborg, begyndte Spengler at ophænge Male-

Rubens: Matthæus Yrsselius. Erhvervet med Wests Samling 1809. Kunstmuseet

rierne. Sin »scientifiske« Fortegnelse over Samlingens Billeder ordnede han efter Lande og Skoler og indenfor Skolerne efter Tidsfølgen, thi Samlingens Orden maatte i Følge Spengler »ikke bero paa noget Tilfældigt, men paa noget, der var videnskabeligen bestemt. Ved Stykkernes Ophængning kunde ikke denne Nøjagtighed følges. Vel er Skolerne blevne adskilte, men i at bestemme de enkelte Stykkers Plads maatte tages Hensyn til deres Størrelse, den Belysning de krævede, og det Indtryk som Synet af den hele med Malerier beklædte Væg vilde giøre«.

1827 var det andet kongelige Billedgalleri paa Christiansborg færdig ordnet, Malerierne var alle anbragt paa deres Plads og Spenglers Katalog over Samlingen fuldført, trykt og udkommet. Til Trods for alle Anstrængelser havde han ikke formaaet at anbringe mere i Galleriet end 900 af de 1300 Malerier, han havde udvalgt. Resten maatte forblive paa de forskellige Slotte: Amalienborg, Frederiksberg, Frederiksborg men fremfor alt paa Fredensborg, hvor der var en Samling paa over 500 Malerier, efter at Christiansborggalleriet var færdig ordnet. Det Resultat, Spengler havde opnaaet, var imponerende. Ikke alene i Henseende til det Antal Billeder, han havde evnet at skaffe Plads til, men ogsaa i Henseende til den Rigdom af forskellige Skoler, af Kunstnere og Kunstnernavne, som det var lykkedes ham at faa repræsenteret i Samlingen. Af de 900 Malerier, der omfattede ikke færre end 9 Skoler foruden de »danske Mestere« og op imod 450 forskellige Maleres Arbejder, var 160 henførte til de italienske og spanske Kunstnere, 173 til de flamske, 353 til de hollandske, 79 til de tyske og 23 til de franske. Til Sammenligning tjener, at den tilsvarende Del af Malerisamlingen i vore Dage indeholder 72 italienske og spanske Malerier, 34 nederlandske, 25 tyske, 316 hollandske, 64 flamske og 13 franske, foruden et Antal af 45, stammende fra de Kunstnere af forskellig Nationalitet, der gennem Tiderne har virket i Danmark.

Tager man Hensyn til de kgl. Samlingers Bestand fra ældre Tider af fortrinsvis hollandsk og flamsk Malerkunst, bliver den italienske og spanske Samling alt i alt det mest forbløffende i det Billedgalleri Spengler sammensatte, og den bliver det ikke mindre ved de Mesternavne, der i Følge Spengler fandtes i denne Afdeling. Ingen af Verdenskunstens store Italienere fattedes, baade Raffael, Lionardo, Michelangelo, Tizian, Giovanni Bellini, Paolo Veronese o. m. fl. var repræsenterede, og Spengler havde anbragt de italienske Billeder i Samlingens bedste Rum. Det var Tidens Forkærlighed for Italien og Italiens Kunst, der gjorde sig gældende. Interessen for hollandsk og flamsk Malerkunst, der i tidligere Tider havde været saa godt som eneraadende, var i stærk Dalen, og det var ikke mere Paris men Rom, der var Kunstens Navle. »Det var jo dog især de italienske Billeder, man søgte, naar man kom i et Billedgalleri«, skriver Ussing i »Höyens Levned«.

Alle Spenglers Bestræbelser gennem hele hans Arbejde gik ud paa, at der i Billedgalleriet skulde findes »Arbejder af de Mestre,

der med mere eller mindre Grund havde vundet et berømmeligt Navn, eller kunde antages at characterisere deres Tid«. Derfor var ogsaa de andre Afdelinger af Samlingen, om end i mindre Grad og mindre med Urette, smykkede med Malerkunstens berømteste Udøvere. Han medtog alt, hvad han paa nogen Maade kunde finde Plads til, naar det tjente dette hans Formaal. Ogsaa Arbejder, som han ansaa for mindre fortjenstfulde, blev optaget i Samlingen, idet han, som Mourier siger, »antog at dette ikke vilde skade, naar kun intet fortrinligt Arbejde savnedes«.

Kun en af Afdelingerne i det af Spengler ordnede Billedgalleri var fattigere end i den nuværende Malerisamling — nemlig den danske. Hos Spengler findes der af »Danske Mestre« alt i alt 113 Malerier, heri indbefattet blandt meget andet uvedkommende Portrættet af Christian II, Billedet af Dommedag paa Nationalmuseet og Arbejder af alle de Kunstnere af fremmed Oprindelse, der til forskellig Tid har arbejdet i Danmark. Ingen levende dansk Malers Arbejde var optaget i selve Galleriet, — de Regeringen tilhørende Billeder opbevaredes dels i et Sideværelse til Samlingen, dels var de ophængt paa Amalienborg. I vore Dage omfatter Malerisamlingen c. 800 udstillede Billeder af danske Kunstnere.

Sommeren 1827 blev den anden kongelige Malerisamling paa Christiansborg for første Gang aabnet for Publikum, — ikke gratis, som Spengler havde ønsket, i hvert Fald nogle Dage om Ugen, men mod Betaling, da Regeringen ikke mente at kunne bære de Udgifter, som Spengler ansaa for nødvendige til Opsyn. Besøget var fra Begyndelsen kun ringe, og det varede længe inden den Mening forandredes, »at det kun var de egentlige Kunstkendere, der kunde have Fornøjelse af at see ældre Kunstværker«.

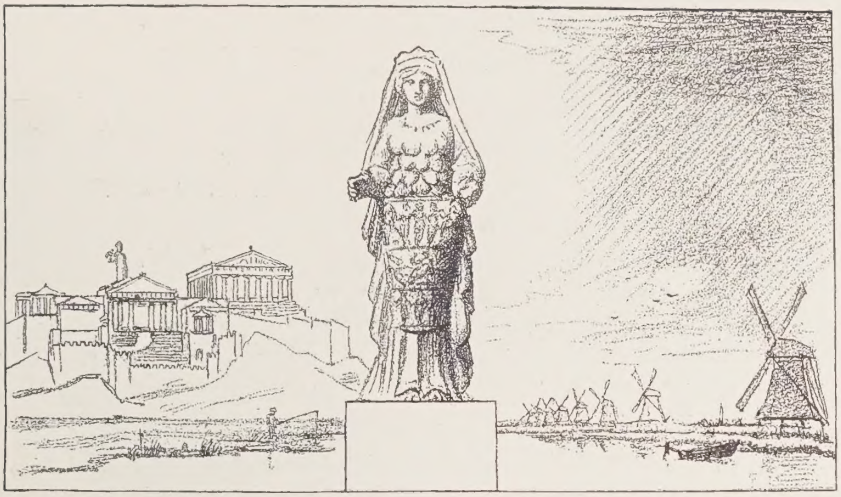
Det var et mægtigt og betydningsfuldt Arbejde, Spengler her havde fuldført. Han havde med den største Interesse og Omhu gennemgaaet de kongelige Malerisamlingers spredte Beholdninger og foretaget det Udvalg, der efter hans inderste Overbevisning var det bedste. Ganske vist havde han begaaet store Fejltagelser, ladet sig lede vild af sin Trang til at forme Samlingen saa rig og interessant som mulig, ligget under for Tidens Fordring paa at se Italiens Kunst og Kunstens store Navne, og derved pyntet Samlingen med falske Fjer, og som en anden Prokrustes gjort Vold paa dens naturlige Fortrin og Begrænsning. Men det er virkelig lykkedes ham, endda i forbavsende Grad, naar man tager Hensyn til den Tid, han

levede i, og hans egen kunstneriske Udvikling, at naa, hvad han havde sat sig som et af sine vigtigste Maal, »at intet fortrinligt Arbejde savnedes«. Det er forholdsvis faa betydelige Værker af gammel Kunst, Fremtiden har kunnet fremdrage fra de kongelige Samlinger paa Slottene, og langt de fleste af disse af Spengler oversete Kunstværker har først en sen Tid vidst at vurdere efter deres Værdi. Flere er de Ting, Tiden har fjærnet.

Hvorledes Spenglers Efterfølgere tog Arven op og forvaltede den, hvorledes de gennem 100 Aars Arbejde fjærnede al tvivlsom Pynt, lod det Ægte komme til sin fulde Ret og forøgede med de ringe Midler, der stod til Raadighed, hvorledes de bortvejrede den sidste Rest af Støvet fra det gamle Kunstkammer og formede den Kunstsamling, som Nationen kan være stolt af at eje, vil senere blive skildret.

PETER HERTZ

Frans von Mieris:
Ulrik Frederik Gyldenløve.
Bodendicks Samling 1811.



BIDRAG

TIL EN FORTEGNELSE OVER BØGER OG AFHANDLINGER

AF

KARL MADSEN

1882—1922

Den Tegning, der er gengivet over disse Linier, har Karl Madsen engang udført som et smukt Sindbillede: den ephesiske Dianas Frodighed er ikke bundet til Tid eller Sted, men ligesaavel under Hollands Graavejrshimmel som under Hellas' Sol udfolder Kunsten sin uendelige Formrigdom. — Gennem mere end fyrretyve Aars Arbejde med Kunst og Skildren af Kunst har en Del af den samme Mangesidighed, altid i Forbindelse med Liv og Lærdom, været et Kendemærke for det Forfatterskab, over hvis væsentligste Del en Fortegnelse paa de følgende Sider er søgt tilvejebragt.

Fortegnelsen omfatter kun Arbejder fremkomne i Danmark, Norge eller Sverige. Bortset fra Kroniker i Politiken er Dagbladsartikler ikke medtaget. En Stjærne efter Angivelsen af Sidetallet betegner, at der er en eller flere Illustrationer. Trykkerstedet er København, naar intet andet er anført. Indenfor de enkelte Aar er Arbejderne opført i alfabetisk Rækkefølge.

AAGE MARCUS

1882.

De japanesiske Billeders Æmner og Karakter.
Ude og Hjemme. Udg. af F. Hendriksen. S. 585—588, 598—602 og 609—612.*

Memlings »Johannesalter« i Brügge.
Ude og Hjemme. S. 357—360 og 372—376.*

1883.

C. Nyrop: »Dansk Pottemageri«.
Ude og Hjemme. S. 222—223.*

Henri Regnaults Breve.
Ude og Hjemme. S. 565—568, 573—577 og 609—613.*

Julius Langes »Billedkunst«.
Ude og Hjemme. S. 92—93.

Saturnino Innocentis Udstilling af Antikviteter.
Ude og Hjemme. S. 559.

1884.

Albert Edelfeldt.
Ude og Hjemme. S. 609—610.*

Christen Købke.
Ude og Hjemme. S. 298—300.*

De Nittis.
Ude og Hjemme. S. 607.*

Frederik Vermehren.
Illustreret Tidende. S. 45—47.*

Jean-François Millet.
Ude og Hjemme. S. 513—516 og 527—531.*

Loftsbilleder i det nationalhistoriske Museum.
Ude og Hjemme. S. 622—624.

Mona Lisa.
Ude og Hjemme. S. 640—641.

Nogle Bemærkninger om Nutidens Kunstvilkaar og deres Følger.
Tilskueren. S. 63—70.

Peder Faxøe.
Ude og Hjemme. S. 289—290.

Van der Meer fra Delft.
Tilskueren 1884. S. 970—978.

1885.

Japansk Malerkunst.
P. G. Philipsen. III + 156 S.*

Kristian Zahrtmanns Leonora Christina-Billeder.
Tilskueren. S. 524—543.

1886.

Erik Werenskjold.
Illustreret Tidende. S. 318—320.*

Kinesisk og japansk Kunstindustri. Industriforeningens Novemberudstilling.
Illustreret Tidende. S. 97—98.*

Michael Ancher.
Tilskueren. S. 210—230.

1887.

Japans Lakarbejder.
Tidsskrift for Kunstindustri udg. af Industriforeningen i Kjøbenhavn. S. 1—13.*

Kjøbenhavns Porcellæn og Utterslev Pottemageri.
Tidsskrift for Kunstindustri. S. 65—89.*

1888.

[Just Justesen]: Betænkning i Striden mellem gammelt og nyt.
Kunstbladet. Redigeret af Karl Madsen. S. 19—22.

[Just Justesen]: Betænkning over den blinde Mands Klage.
Kunstbladet. S. 87—89.

Billeder fra Moltkes Samling og det kgl. Billedgalleri, fotograferede af Hansen & Weller.
Kunstbladet. S. 179—183.*

Dansk Kunst i det sidste År. (Oktober 1886—Oktober 1887).
Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri utgifven af Letterstedtska föreningen. Stockholm. S. 33—45 og 91—108.

Dekorationen af »det lille Kongeværelse«.
Kunstbladet. S. 195—197.*
Den franske Udstilling.
Kunstbladet. S. 108—110, 166—168, 178—179 og 201—208.*
Den nye »Rembrandt« i København.
Kunstbladet. S. 238—239.*
Emil Hannover: Antoine Watteau.
Kunstbladet. S. 263—273.*
Endnu nogle smaa Betænkninger af Just Justesen.
Kunstbladet. S. 49—51.
Fra »Foraarsudstillingen« 1888.
Kunstbladet. S. 70—72.*
Franske Illustratorer fra Slutningen af det 18de Aarhundrede.
Kunstbladet. S. 113—118 og 285—291.*
Jan van Beers.
Kunstbladet. S. 192—194.
Konkurrence-Billederne paa Universitetet.
Kunstbladet. S. 214—215.
Nordens Illustratorer. I. Erik Werenskiold.
Kunstbladet. S. 6—10.* Optrykt i Norsk Bokkunst II 2. Kristiania. 1922.
Rembrandt og Hendrickie Stoffels.
Kunstbladet. S. 241—246.
Rembrandts Kristusbillede i Darmstadt.
Kunstbladet. S. 13—16.*

1889.

Indtryk fra Verdensudstillingen. Fransk Malerkunst I—II.
Tilskueren. S. 726—745 og 783—804.
Japanske Billeder udstillede i Kunstforeningen Maj 1889.
30 S.*
L. A. Ring.
Tilskueren. S. 297—310.
Nogle Udstillingsindtryk.
Tilskueren. S. 413—424.
Nye Værker om japansk Kunst.
Tidsskrift for Kunstindustri. S. 53—63.*
Theodor Philipsen.
Af Dagens Krønike. Red. af Peter Nansen. S. 450—468.
Vilhelm Kyhn.
Illustreret Tidende. S. 309—311.*

1891.

Den fri Udstilling.
Tilskueren. S. 323—344.
Fortegnelse over Billeder af gammel Kunst udstillede i Kunstforeningen i København Oktober 1891.
63 S. (Forekommer baade med og uden indklæbede Fotografier.)
Hollandske Landskaber paa Kunstforeningens Udstilling.
Illustreret Tidende. S. 64—65 og 78—80.*
Hollandsk Malerkunst. Første Række: Tiden før Rembrandt. Kunstnerforholdene i det syttende Aarhundredes Holland.
P. G. Philipsen. 276 S.*
Hvem er Rembrandt?
Tilskueren. S. 499—520.
Le Japon artistique.
Tidsskrift for Kunstindustri. S. 65—79.*
Strengnäs m. m.
Tilskueren. S. 885—899.

1892.

Brødrene Skovgaard.
Illustreret Tidende. S. 621—626.*
I Holland.
Tilskueren. S. 887—919.
Studier fra Sverig.
P. G. Philipsen. 176 S.*

1893.

Den kgl. Porcellænsfabrik i forrige Aarhundrede.
Tidsskrift for Kunstindustri. S. 37—115.*
Foraarsudstillingerne.
Tilskueren. S. 263—282 og 387—395.

1894.

Et Gensvar [til Jul. Lange].
Tilskueren. S. 258—261.

Jan Steens Billeder i Amsterdam.
Jule-Album.*

En Kunstner-Monografi [Hannover: Køhke].
Tilskueren. S. 328—334.

Viggo Johansen.
Tilskueren. S. 215—234.

Vore Kunstsamlingers Ordning.
Tilskueren. S. 9—26.

1895.

Italienske Billeder i den kgl. Malerisamling.
Ernst Bojesen. 31 S.*

Joachim Skovgaard-Udstillingen.
Tilskueren. S. 312—318.

Johan Thomas Lundbye. 1818—1848.
Udgivet af Kunstforeningen. 284 S.*

Pieter de Hooch.
Jule-Album.*

1896.

Gerard ter Borch.
Jule-Album.*

Julius Lange.
Tilskueren. S. 659—669.

Kunst. Eckersberg-Udstillingen.
Tilskueren. S. 75—86.

Kunst. Frans Hals. Descartes.
Tilskueren. S. 133—146.*

Kunst. Kunstmuseet. Rubens: Salomons Dom.
Tilskueren. S. 477—486.

Kunst. Ny Bidrag til Malerkunstens Historie i Danmark I.
Tilskueren. S. 602—612.

Kunst. Ny Erhvervelser i Ny Carlsbergs Glyptotek.
Tilskueren. S. 251—259.*

Kunst. Udstillingerne.
Tilskueren. S. 345—352.

Kunst. Walter Crane.
Tilskueren. S. 545—548.

1897.

Billeder af nordisk Malerkunst i det nittende Aarhundrede.
Juleroser. 9 S.*

Constantin Hansen.
Tilskueren. S. 937—952.*

Fra Giovanni da Fiesole.
Jule-Album.*

Kunst. En Udstilling af gammel Kunst i Kunstforeningen.
Tilskueren. S. 117—134.*

1898.

Beretning fra Den kgl. Malerisamling.
Kunstbladet. Redigeret af Emil Hannover. S. 88—89.*

Billeder af Rubens i München.
Kunstbladet. S. 3—12 og 358—367.*

Breve fra danske Kunstnere. II. Breve vekslede mellem I. Th. Lundbye og Frk. E. Lützow.
Kunstbladet. S. 80—82.

De venetianske Portrætbilleder i den kgl. Malerisamling.
Kunstbladet. S. 288—299.*

Foraarsudstillingerne.
Tilskueren. S. 411—419.

Julius Paulsen.
Tilskueren. S. 288—303.*

KunstforeningensMarstrand-Udstilling i Udstillingsbygningen ved Charlottenborg. Efteraaret 1898. [Katalog].
80 S.

Et Mesterværk i dansk Privateje.
Kunstbladet. S. 15—18.*

Tilman.
Kunstbladet. S. 243—244.

1899.

Rembrandt-Udstillingerne.
Tilskueren. S. 619—642 og 685—714.*
Fremkom i Oversættelse i Ord och Bild, Stockholm s. A. S. 481—493 og 533—553.*

Vilhelm Hammershøi.
Kunst. Organ for dansk Kunst og Kunsthaandværk. Redigeret af Sophus Michaëlis. 11 S.*

1900.

Aert van der Neer.
Jule-Album.*

Fortegnelse over den Moltkeske Malerisamling.
70 S. 2. Ud. 1905. 3. Udg. 1911. 4. Udg. 1919.

Franske Billeder paa Verdensudstillingen.
Tilskueren. S. 915—945.*

Gamle italienske Billeder i Thorvaldsens Museum.
Kunst. 3 S.*

Julius Langes sidste Bog.
Tilskueren. S. 67-80.*

Kunstlitteratur.
Tilskueren. S. 803—811.*

1901.

Dankvart Dreyer.
Tilskueren. S. 628—643.*

Et Kunstnerportræt af Rubens.
Kunst. 2 S.*

Nyere dansk Malerkunst.
Vort Folk i det nittende Aarhundrede. Udg. af Vilh. Østergaard. Gyldendal. II. S. 415—434.*

Rembrandts Billeder i Danmark.
Jule-Album.*

1902.

Billedkunsten.
Det nordiske Forlag. 168 S.* + 38 Tavler. Værket kom i Løbet af 1901 som Bilag til Ugebladet Frem og forelaa i Bogform i 1902.

En Bog om Pilo.
Kunst. 2 S.

Den Hirschsprungske Samling.
Kunst. 16 S.*

Hugo van der Goes' Alterværk.
Jule-Album.*

Kristian Zahrtmann.
Kunst. 10 S.*

To franske Billeder i Kunstmuseet.
Kunst. 4 S.*

1903.

Brügge-Udstillingens Udbytte.
Tilskueren. S. 603—620 og 677—701.*

Julius Langes Breve.
Tilskueren. S. 72—79.

Kunstforeningens svenske Udstilling.
Tilskueren. S. 862—873.

Tre nederlandske Portrætbilleder i Samlingen paa Nivaagaard.
Kunst. 2 S.*

Tvivlerens Redegørelse.
Kunst. 5 S.*

Vilhelm Kyhn.
Tilskueren. S. 429—439.*

1904.

Fortegnelse over Den kgl. Malerisamlings Billeder af ældre Malere.
XII + 176 S.*

Glyptotekets Corot.
Kunst. 3 S.*

En Karikatur af Thorvaldsen.
Kunst. 1 S.*

1905.

Wilhelm Marstrand. 1810—1873.
Udgivet af Kunstforeningen. 464 S.*

1906.

Albert Gottschalk.
Tilskueren. S. 983—988.*

Danmarks Indførsel af Kunst.
Jule-Album.*

Nyt om Rembrandt.
Gads danske Magasin. S. 225—235.*

1907.

Bondefanger-Kritik.
Politiken. 18. Mai.

Den nationale Kunst.
Kunstens Historie i Danmark. Alfred Jacobsen. S. 245—308.* Værket udkom

som Bilag til Tidsskriftet Kunst i Aarene 1901—1907 og forelaa i Bogform sidstnævnte Aar.

Eckersberg og hans Skole.
Kunstens Historie i Danmark. S. 179—242.

Galleriets nye Billeder af Dou.
Tilskueren. S. 65—75.*

Kunsten og Emnerne.
Politiken. 14. Mai.

Kunst og Kritik.
Politiken. 12. Mai.

Kunst og Natur.
Politiken. 3. Mai.

Malerkunst i det 18. Aarhundrede.
Kunstens Historie i Danmark. S. 105—128.*

Malerkunst i det 17. Aarhundrede.
Kunstens Historie i Danmark. S. 69—102.*

En ny Skulptursamling i Kunstmuseet.
Tilskueren. S. 121—140.*

1908.

Den engelske Udstilling.
Tilskueren. S. 348—353.

Fortegnelse over Malerisamlingen paa Nivaagaard.
78 S.* Senere Udg., se 1913 og 1922.

Lorenz Frölich.
Tilskueren. S. 1008—1023.*

Malerisamlingen paa Nivaagaard.
Politiken. 4. December.

Et Museumsbesøg i Frankfurt.
Tilskueren. S. 223—236.

Svar til Hr. N. V. Dorph.
Politiken. 9. December. [Se hertil adskillige polemiske Artikler i Politiken paa denne Tid.]

Thorvald Bindesbøll.
Politiken. 29. August.

1909.

Anton Müller.
Kunstbladet. Redigeret af Carl V. Petersen og Vilhelm Wanscher. S. 229—234.*

»De 13«.
Politiken. 14. November.

Endnu en Epistel om Galleriet.
Politiken. 9. December.

Galleriet.
Politiken. 7. December.

Galleriets i 1905 erhvervede Rubensskitse.
Kunstbladet. S. 97—106.*

Galleriets ny Rembrandt.
Kunstbladet. S. 282—287.*

Joakim Skovgaards Udsmykning af Domkirken.
Viborg Domkirke. Joakim Skovgaards Billeder. Domkirkens Historie. H. Hagerup. S. 3—58.*

Julius Paulsen.
Politiken. 20. Oktober.

Kunstforeningens Jens Juel-Udstilling.
Kunstbladet. S. 257—264.*

Nederlandenes Malerkunst i det 17. Aarhundrede.
Verdenskulturen, redigeret af Aage Friis. Gyldendal. VI. Bind. Anden Del. S. 133—170.*

Rejseindtryk fra Spanien.
Tilskueren. S. 471—504.*

En Række hidtil ukendte Illustrationer af Lorenz Frölich til Hero og Leander.
Kunstbladet. S. 129—138 og 161—172.*

1910.

Brüsselerudstillingen af ældre flamsk Malerkunst.
Politiken. 14. Oktober.

Christen Købke.
Politiken. 26. Mai.

Galleriets Køb af fremmed Kunst.
Tilskueren. S. 417—425.*

Krøyer.
Gads danske Magasin. S. 199—210.*

Et kunsthistorisk Værk.
Politiken. 24. April.

Kunstforeningens Jens Juel-Udstilling.
Kunstbladet. S. 329—338.

Marstrands Tegninger.
Illustreret Tidende. S. 126—128.*
Museet i Faaborg.
Politiken. 29. Juni.
Nogle Litografier og Autografier af ældre danske Kunstnere.
Bogvennen. 1907—1910. S. 24—28.*
Rembrandts »Kristus i Emaus«.
Tilskueren. S. 203—223.*
Sybergs Tegninger og Akvareller.
Kunstbladet. S. 376—379.*

1911.

Billeder af Rembrandt og hans Elever i den kgl. Malerisamling.
Gyldendal. 117 S.*
Den Hirschsprungske Samling.
Tilskueren. S. 133—142.
Galleriets Ny-Erhvervelser af ældre dansk Malerkunst.
Tilskueren. S. 497—504.
Niels Skovgaards Rekonstruktion af Apollon-Gruppen fra Olympia.
Illustreret Tidende. S. 446—447.*
Viggo Johansen.
Politiken. 3. Januar.

1912.

Dreyer-Udstillingen.
Politiken. 24. November.
Ernst Josephson.
Politiken. 25. August.
Maleren Theodor Philipsen.
Udgivet af Kunstforeningen. 82 S.*
Et nyt Mesterværk i Nivaagaards Malerisamling.
Illustreret Tidende. S. 255—256.*

1913.

Flamsk Malerkunst. (Billedfortegnelse).
Chr. Langaards Samlinger av Malerkunst og Kunsthaandværk fra Fortiden. Første Bind. Malerkunst. S. 109—119.*
Gyldendal. Christiania.
Forord.
Samme Værk. S. 11—14.
Fortegnelse over Malerisamlingen paa Nivaagaard.
2. Udg. 80 S.*
Galleriets ny Jordaens.
Tilskueren. S. 113—142.*
Hollandsk Malerkunst. (Billedfortegnelse).
Chr. Langaards Samlinger av Malerkunst og Kunsthaandværk fra Fortiden. Første Bind. Malerkunst. S. 121—138.*
Gyldendal. Christiania.
Jordaens Tegninger.
Illustreret Tidende. S. 238—239.*
Et utrykt Skagens-Vers af Drachmann.
Illustreret Tidende. S. 255.*

1914.

Carl Jacobsen.
Politiken. 13. Januar.
Christen Købke og hans Billeder paa Galleriet.
Kunstmuseets Aarsskrift I. S. 1—51.*
Emil Bloch.
Politiken. 10. Januar.
Fortegnelse over to Hundrede af Baroniet Gaunøs Malerier af ældre Malere samt over dets Portrætsamling.
Vilh. Tryde. 224 S.
Gaver til Kunstmuseet i 1913.
Kunstmuseets Aarsskrift I. S. 148—154.*
Larpents Gave til Kunstmuseet.
Kunstmuseets Aarsskrift I. S. 120—141.*
Et Portræt af Tintoretto.
Kunstmuseets Aarsskrift I. S. 76—78.*

1915.

Et og andet om Abraham Wuchters.
Kunstmuseets Aarsskrift II. S. 166—187.*
Et hidtil ukendt Maleri af Rubens.
Tilskueren. S. 18—31.*
Kunstnere og Forfattere.
Politiken. 27. Oktober.
Lægebillederne paa Gaunø.
Kunstmuseets Aarsskrift II. S. 88—97.*

Théodore Rousseau. Hans Billeder og Tegninger i Glyptoteket og Kunstmuseet.
Kunstmuseets Aarsskrift II. S. 39—62.*

To Billeder af Denner.
Kunstmuseets Aarsskrift II. S. 117—123.*

Tysk Middelalderskulptur.
Politiken. 27. Juni.

1916.

Rubens' Billeder paa Statens Musæum for Kunst.
Belgien. Redigeret af K. Friis-Møller. S. 87—101.*

Vilhelm Hammershøi.
Politiken. 20. Februar.

Vilhelm Hammershøi.
Tidskrift för konstvetenskap. Redigeret av E. Wrangel och O. Rydbeck. S. 32—33.* Lund.

1917.

Fortegnelse over den danske Afdelings Malerier og Skulpturer.
Statens Museum for Kunst. 96 S. Udvidet Udg. 1919. 99 S. Udvidet Udg. 1921. 100 S.

Gaver til Maleri- og Skulptursamlingen.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1917. S. 105—121.*

Kobberstiksamlingens indiske Tegninger.
Kunstmuseets Aarsskrift. Tredie Bind. [1916]. S. 1—24.*

Malerisamlingen paa Gaunø.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1917. S. 35—66.*

Tilvæksten i Museets Repræsentation for Marstrand.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1917. S. 1—28.*

Uanvendte Blicher-Illustrationer af Hans Smidth.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1917. S. 81—90.*

1918.

En Bog om Holberg-Portrætter.
Tilskueren. S. 162—167.

Franske Mesterværker.
Politiken. 14. September.

Fransk Malerkunst.
Katalog over Wilhelm Hansens Samling. Ordrupgaard. 48 S.*

Gamle Billeder i Bergens Billedgalleri.
Kunst og Haandværk. Nordiske Studier. [Festskrift til Johan Bøgh]. Kristiania. S. 134—139.*

Holberg som Illustrator.
Tilskueren. S. 59—65.*

J. Th. Lundbye. Dagbogsoptegnelser i Udtog.
[Folkets Førere]. Schønberg. 63 S.*

Museets Nyerhvervelser af nederlandsk Kunst.
Kunstmuseets Aarsskrift. Femte Bind. S. 103—111.*

Museets sidste Forøgelse af ældre dansk Malerkunst.
Kunstmuseets Aarsskrift. Femte Bind. S. 161—166.*

P. C. Skovgaard og hans Sønner.
[Folkets Førere]. Schønberg. 59 S.*

[Selvbiografi.]
Inbjudning till Filosofie doktorspromotion vid Lunds universitets tvåhundrafemtioårsfest den 27. September 1918. Lund. S. XLVII—XLVIII.

Et spansk Billede fra det 15. Aarhundrede.
Kunstmuseets Aarsskrift. Femte Bind. S. 90—94.*

1919.

Illustrationerne til Holbergs Peder Paars fra Holbergs Tid til vor.
Pio. 57 S.*

Kunstliteratur og Kunst.
Politiken. 13. Februar og 3. Marts.

Købkes Østerbrobillede. (Tre Mesterværker i nordisk Malerkunst).
Juleroser. 3 S.*

Michael Ancher.
Politiken. 9. Juni.

Rembrandts Dameportræt i Klas Fåhræus' Samling.
Ord och bild. Stockholm. S. 30—32.*

Tegninger i Kunstmuseets Kobberstiksamling: Ti Tegninger af Christoffer Wilhelm Eckersberg.
Marcus. 6 S. m. 10 Tavler.*

1920.

C. A. Lorentzen.
Kunstmuseets Aarskrift. 1919. S. 129—131.*

Catalogue of a collection of paintings exhibited in The Danish Museum of Fine Art. Autumn 1920.
H. Heilbuth. 147 S.*

Corot og hans Billeder i nordisk Eje.
Udg. af Foreningen Fransk Kunst. 87 S.*

[Forord].
Richard Bergh: Stilproblemet i den moderne Kunst. Gyldendal. 2 S.

Fortegnelse over en Samling Malerier udstillet i Efteraaret 1920 paa Statens Museum for Kunst.
2 S. [=Fortale fra Kataloget over H. Heilbuth's Samling].

Fransk Malerkunst i Danmark.
Bogen til Frankrig. Martin. S. 17—26.

En Kopi efter et italiensk Portræt.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1920. S. 70—73.*

P. C. Skovgaards Illustrationer til H. C. Andersens Eventyr.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1920. S. 45—56.*

Nogle Restaurerings-Resultater.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1920. S. 138—140.

En Samling af ældre Malerkunst udstillet i Museet i Efteraaret 1920.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1920. S. 111—134.*

Til Minde om Theodor Philipsen.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1920. S. 82—95.*

To nyerhvervede gotiske Madonnafremstillinger.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1919. S. 83—92.*

Tre Billeder af Marstrand.
Kunstmuseets Aarsskrift. 1919. S. 55—62.*

1921.

Illustrationer og Vignetter i Henrik Wergelands Bøger.
Bogvennen. Udg. af Foreningen for Boghaandværk. S. 25—33.*

Mario Krohn.
Politiken. 23. December.

1922.

Fortegnelse over Billeder af ældre Malere og norsk, svensk og finsk Kunst.
Statens Museum for Kunst. IV + 109 S.

Fortegnelse over Malerisamlingen paa Nivaagaard.
Tredie Udgave. 93 S.*

Prins Eugens Udstilling i København.
Nordisk tidskrift. Sthlm. S. 299—307.*

Rembrandts Billede af Ridderen med Falken.
Ord och Bild. Stockholm. S. 433—435.*

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
Thorvald Bindesbøll og Joakim Skovgaard. Tegning. Privateje... Titelblad
Thorvald Bindesbøll og Joakim Skovgaard. Tegning..... Ramme
Arne Lofthus: Portræt af Karl Madsen. Tegning. Privateje..... Frontespice
Louis-Michel van Loo: Kong Louis XV af Frankrig. 1766. Kunstmuseet..... 9
Allan Ramsay: Kong George III af Storbritannien. 1766. Kunstmuseet..... 11
Raphael Mengs: Kong Carlos III af Spanien. 1766. Kunstmuseet 15
Vigilius Erichsen: Kejserinde Katharina II af Rusland. 1767. Amalienborg, Christian VII.s Palais 17
Fr. Liano: Kong Ferdinand IV af Begge Sicilierne. Amalienborg, Christian VII.s Palais 19
F. C. Palco: Kejser Joseph II. 1766. Amalienborg, Christian VII.s Palais 23
Carl Kollonitsch: Kejserinde Maria Theresia, Dronning af Ungarn. 1766. Amalienborg, Christian VII.s Palais 25
Gunhildskorsets Forside..... 33
Gunhildskorsets Bagside..... 35
Elias Fiigenschoug: Portræt af Johan Mestmacher (Detail). Bergens Museum . 38
— Portræt af Hans Bonhoff (Detail). Bergens Museum 41
— Portræt af Magister Hans Samuelsen. Stadsbygdens Kirke 43
— Portræt af Præsten Thomas Samuelsen med Hustru og Børn. Ulvik Kirke 45
— Kvindeportræt (malt 1643). Indvik Kirke 47
— Paaskrift og Signatur paa Magister Samuelsens Portræt . 49
I. B. Magens: Æresporten ved Admiralitetet i Anledning af Indtoget 1790. Tegning. Privateje..... 50
J. Wiedewelt: Troskab. Bymuseet..... 55
N. Dajon: Borgerdyd og Tapperhed. Bymuseet 55
A. Weidenhaupt: Trældoms Afskaffelse. Relief paa Frihedsstøtten 56
J. Wiedewelt: Retfærdighed. Relief paa Frihedsstøtten 57
Frihedsstøtten og Udsigt mod Kjøbenhavn, ca. 1800. Tegning. Kobberstiksamlingen 59
Frihedsstøtten. Kgl. Porcelainsfabrik. Model. Frederiksborg 62
Pieter Aertsen: Nadveren. Andebu Kirke, Vestfold..... 63
— Kristus hos Maria og Martha. Museet, Bryssel 65
Raffael: Nadveren. Vatikanet, Rom 67
Pieter Aertsen: Detail af Billedet i Andebu Kirke..... 68

Balthazar van der Meer: Stilleben. South African Museum 69
— (tilskrevet Ottomar Elliger): Stilleben. Nationalmuseum, Stockholm 71
— Stilleben 73
Barend van der Meer: Stilleben. Pinakotheket, München 75
— Stilleben. Pinakotheket, München 76
— Stilleben. Privateje 77
Balthazar van der Meer (tilskrevet van Beyeren): Stilleben. Privateje 78
Jean le Pautre: Pragtvase. Ornamentstik 79
Balthazar van der Meer (tilskrevet Ottomar Elliger): Stilleben. Privateje ... 81
Jean le Pautre: Pragtvase. Ornamentstik 82
G. Camphuysen: Skaansk Efteraarslandskab. Privateje 83
— Stort skaansk Landskab. Ramels Samling, Övedskloster 85
— Skaansk Bykro. Kulturhistoriska Museet för södra Sverige, Lund 87
— Interiør af en skaansk Bondestue. Kunstmuseet 89
Det Abildgaardske Uhr. Kunstindustrimuseet 91
Den Abildgaardske Tyr uden Uhret. Kunstindustrimuseet 93
Giovanni da Bologna: Bronzetyr. Kunsthandelen, Haag 94
— Bronzetyr. Lichtenstein, Wien 95
— Bronzetyr. Kunsthandelen, London 96
— Bronzetyr. Rosenfeld-Goldschmidt 97
Abildgaards Stager. Kunstindustrimuseet 99
E. Delacroix: Ovidius hos Skyterne 100
Géricault: To afhuggede Hoveder. Nationalmuseum, Stockholm 101
— Medusas Skibbrud. Louvre 103
E. Delacroix: Erminia hos Hyrderne. Nationalmuseum, Stockholm 107
Michelangelo: Den hellige Familie. Uffizierne, Florens 117
Raffael: Madonna della Sedia. Pitti, Florens 119
J. G. van der Schardt: Portrætbuste af Kong Frederik II. Brændt Ler. Frederiksborg 121
W. J. v. Stromer: Kronborg Fontainen. Tegning. Omtr. 1582 129
J. G. van der Schardt: Pallas Athene Figur. London 135
Detail af Bjerningplanken 139
Bjerningplanken. Nationalmuseet 141
Romansk Træsøjle. Nationalmuseet 143
Detail af Bjerningplanken 143
Jan van Eyck: Madonna. Dresden 144
— Manden med Nellikerne. Kaiser Friedrich Museum, Berlin ... 145
Petrus Christus: Maria og Jesusbarnet mellem Hieronymus og Franciscus. Frankfurt a. Main 147
Rogier van der Weyden: Portræt af en ung Pige. Woerlitz 149
Jan van Eyck: Kristus paa Korset. Kaiser Friedrich Museum, Berlin 151
Dirk Bouts: Mandsportræt. Sammlung Oppenheim, Köln 153
Hugo van der Goes: Kristi Begrædelse. Wien 155

Hans Memling: Den persiske Sibylle. Johanneshospitalet, Brügge 157
— Marten van Nieuwenhove. Johanneshospitalet, Brügge 159
Geertgen tot Sint Jans: Johannes Døberen. Kaiser Friedrich Museum, Berlin 161
Gerard David: St. Franciskus. Kaiser Friedrich Museum, Berlin 165
El Greco: Orgaz' Begravelse. Øverste Del. Toledo 172
— Opstandelsen. Prado, Madrid 173
— Manden med Kaarden. Prado, Madrid 177
— Orgaz' Begravelse. Nederste Del. Toledo 179
Wolfgang Heimbach: Jacob Jenszen Nordmand. Rosenborg 191
Lambert van Haven (?): Jørgen Lammers med Hustru og 6 Børn. Bergens Museum 193
Peder Andersen: Lars Stub. Norsk Folkemuseum 194
— Magdalena Stub, f. Anderson. Norsk Folkemuseum 195
— Colbjørn Torstensøn. Privateje 197
— Catharina Torstensøn, f. Stub. Privateje 199
Magnus Berg (?): Syndefaldet. Norsk Folkemuseum 202
Vandspyer. Italien. 16. Aarh. Kunstindustrimuseet 203
Vandspyer. Italien. 16. Aarh. Victoria and Albert Museum, London 204
Vindstød. Sokkel til Giovanni da Bologna's »Flyvende Merkur«. Florens 205
Giovanni da Bologna: Flyvende Merkur. Bargello, Florens 207
— Flyvende Merkur. Statuette. Kaiser Friedrich Museum, Berlin 208
David von Krafft: Nicodemus Tessin d. y. Frederiksborg 211
Johan Stålbom (?): Ukendt Dame. Fru Rehbinders Samling 213
G. Desmarées: Grevinde Ebba Margareta Stenbock. Privateje 215
— Hofraad Johan Arckenholtz 217
J. H. Scheffel: Ukendt Dame. Privateje 219
Olof Arenius: Selvportræt. Fanöö, Upland 221
Gustaf Lundberg: Ukendt Herre. Krageholm 222
— Grev Pontus Fredrik de la Gardie. Maltesholm 223
A. Roslin: Arkitekten Jean E. Rehn. Bellinge 225
— Grev Gustaf Adolf Sparre. Öveds Kloster 227
— Fru Anna Johanna Grill med sin Datter og Svigersøn Peill. Fanöö, Upland 229
— La Marquise Bec de Lièvre. Privateje 231
Per Hillestrøm: Modehandlersken. Privateje 232
— Ved Vinduet. Privateje 233
P. Krafft d. æ.: Grev Nils Bonde. Bosjökloster 235
— Portræt af en gammel Dame. Fanöö, Upland 237
— Carl Michael Bellman. Gripsholm 239
Lorens Pasch d. y.: Kong Gustaf III. Trolle-Ljungby 241
— Friherreinde Charlotte Eleonora von Essen. Privateje ... 243
C. G. Pilo: Christian von Stöcken. Kunstakademiet 244
— L. A. le Clerc. Kunstakademiet 245
— Akademisekretær C. A. Biehl. Kunstakademiet 247

G. G. Pilo: Selvportræt. Konstakademien, Stockholm 249
— Grevinde Moltke, f. Raben. Frederiksborg 250
— Dronning Sophia Magdalena. Privateje 251
Elias Martin: Carl Michael Bellman. Nationalmuseum, Stockholm 253
C. F. von Breda: Den engelske Maskinkonstruktør Matthew Boulton. Privateje 254
— Skuespilleren Saint-Ange. Privateje 255
— Købmanden Carl Olbers. Bellinge 256
— Jean Dreyer, Konsularagent paa St. Barthélemy. Privateje .. 257
Per Krafft d. y.: Arkitekten J. L. Desprez. Konstakademien, Stockholm 259
N. A. Abildgaard: Udkast til Frigørelsesrelieffet. Kobberstiksamlingen 260
— Udkast til Frihedsstøtten. Kobberstiksamlingen 262
— Medailleudkast. Kobberstiksamlingen 263
Jorddyrkningsfliden. Statuette i Biscuit. Frederiksborg 264
N. A. Abildgaard: Udkast til Frigørelsesrelieffet. Kobberstiksamlingen 265
— Udkast til Frigørelsesrelieffet. Privateje 266
Mirri: Stik efter Maleri i Neros domus aurea 267
Maleri i Neros domus aurea 268
Le Nain: Hyrdernes Tilbedelse (Nativité). Louvre 272
— Høvognen (La charette). La Caze's Samling, Louvre 275
— Bøndernes Maaltid (Repas de paysans). Louvre 277
— Smedjen (Un maréchal dans sa forge). Louvre 279
— Famille de paysans. Louvre 280
— The piper (Scène paysanne). Jonide's Collection, Victoria and Albert Museum, London 281
— Portræt af en gammel Dame. Musée Calvet, London 283
— Kortspillende Drenge. Louvre 284
— Kortspillende Drenge. Buckingham Palace, London 285
— En Bondefamilie (Une famille campagnarde). Museet i Laon 286
— Familieportræt (Réunion de famille). Louvre 287
— Portrætter i et Interiør. Louvre 289
— Petrus' Fornægtelse (Le reniement de Saint Pierre). Louvre 290
— Kortspillende Soldater. Museet i Aix 291
— Gardekvarteret. Privateje 292
— Officerer, som spiller Terninger. Louvre 293
— Bordbønnen (La Bénédicité). Privateje 294
— Venus i Vulcans Smedje. Museet i Reims 295
— Portræt af en ung Mand. Museet i Puy 296
— Børn, der danser. Lowther Castle 296
— Ung Mand af Familien Perussis 297
— La leçon de danse. Privateje 297
— La fête des Vendanges. Privateje 298
— Portræt af en ung Mand. Museet i Laon 298
— Procession af Gejstlige i en Kirke. Louvre 299
— Georges de Vaudrey. Museet i Troyes 300
— Portræt af en Saint-Michel-Ridder. Municipal-Museet i Lyon 301

LE NAIN: Portræt af Cinq-Mars. Privateje 302
— Malerens Atelier. Privateje 304
FR. DIEUSSART: Buste af Kong Christian IV. Rosenborg 305
— Buste af den udvalgte Prins Christian. Museet i Gotha 307
FR. DIEUSSART: Buste af Kong Frederik III over Kastelsporten. Efter Afstøbning 309
FR. DUQUESNOY tilskrevne: Apollo og Amor. Broncestatuetter i Pierpont Morgans Samling og i Lichtensteins Galleri i Wien 311
BARTHOLOMEUS EGGERS: Buste af Henrik Ruse. Frederiksborg 313
— Buste af Admiral Tromp. Søfartsskolen i Amsterdam. Efter Afstøbning 315
— Buste af »Den store Kurfyrste«. Slottet i Berlin 317
FR. DUQUESNOY: Dansende Amor. Kunstmuseet 321
Sidste Side af »Champ fleury«: »le pot casse« 322
Træsnit fra »Champ fleury« 323
Side af en tidlig Tidebog 324
Side af en tidlig Tidebog 325
Side af en Tidebog. Trykt af Pigouchet 326
Side af en Tidebog. Trykt af Pigouchet 327
Side af en Tidebog fra Begyndelsen af 16de Aarh. 328
Side af en Tidebog fra Begyndelsen af 16de Aarh. 329
Side af en Tidebog. Trykt af Tory 330
Side af en Tidebog. Trykt af Tory 331
Initial fra »Champ fleury« 332
Træsnit fra »Champ fleury« 332
Bogstavkonstruktion fra »Champ fleury« 333
Initial fra »Champ fleury« 333
Træsnit fra »Champ fleury« ..... 334—335
Bogbind fra Tory's Værksted 337
Træsnit fra »Champ fleury« 339
Træsnit fra »Champ fleury« 339
Monogram fra Tory's første Bøger 340
NICOLAS POUSSIN: Europas Bortførelse. Tegning og Lavering i Bister. Nationalmuseum, Stockholm 341
— Europas Bortførelse. Detail af Tegning i Nationalmuseum, Stockholm 343
— Europas Bortførelse. Detail af Tegning i Nationalmuseum, Stockholm 345
— Europas Bortførelse. Detail af Tegning i Nationalmuseum, Stockholm 347
— Orfevs og Eurydice. Stik af E. Baudet 349
C. G. PILO: Portræt af Rutger Barnekow. Skånska Husarregementets Kasern, Helsingborg 351
— Portræt af Hack Stjernblad. Privateje 353
— Portræt af David Ehrenstråle. Lunds Universitet 355
Nederlandsk 15 Aarh. Begynd.: Portræt af Christian II. Kunstmuseet 358

Jacob Jordaens: Overflødighedshornet dannes. Kunstmuseet 361
Michelangelo da Caravaggio: Spillerne. Kunstmuseet 363
Paulus Potter: Køer paa en Høj. Kunstmuseet 365
Jacopo Tintoretto: Brylluppet i Kana. Kunstmuseet 367
Jacob Cornelisz: Abigails Møde med Kong David. Kunstmuseet 369
Rembrandt: Kristus i Emaus. Kunstmuseet 371
Gerhard Morell: Plan af Ophængningen i »Det nye Galleri«. Bibliotheket. Kunstmuseet 373
Jacob van Ruisdael: Vejen forbi Egekrattet. Kunstmuseet 375
J. S. Wahl: Portræt af Kunstkammerforvalter Gerhard Morell. Kunstmuseet . 377
Allart van Everdingen: Elven i Granskoven. Kunstmuseet 379
El Greco: Mandsportræt. Kunstmuseet 381
Filippino Lippi: Joakims og Annas Møde. Kunstmuseet 383
Andrea Mantegna: Kristus som den lidende Forsoner. Kunstmuseet 385
P. P. Rubens: Matthæus Yrsselius. Kunstmuseet 387
Frans van Mieris: Portræt af Ulrik Frederik Gyldenløve. Kunstmuseet 390
Karl Madsen: Frontespicetegning fra »Hollandsk Malerkunst« 391

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Nicolai Abraham, Titelbladet*, 50—62*, 90—99*, 260—270*.
Aertsen, Pieter, 63—68*, 378.
d'Agar, Jacques, 196, 201.
Ancher, Michael Peter, 392, 399.
Andersen Nordmand, Peder, 192, 193 — 198*, 199*, 200—201.
Anguier, François, 52, 260—261.
Antinori, Giovanni, 52.
Arbien, Hans, 198—199.
Arbien, Magnus Gustav, 198—199.
Arenius, Olof, 221*, 225, 236—38, 251.
Asselijn, Jan, 373.

Bacciarelli, Marcello, 21, 22.
Backhuyzen, Ludolf, 373.
Barentsz, Dirk, 67.
Bassano, Jacopo, 383.
Batoni, Pompeo Girolamo, 22.
Batta, Peter Petersen, 198.
Baudet, Étienne, 349*.
Beck, David, 212.
Beers, Jan van, 393.
Bellini, Giovanni, 388.
Berg, Magnus, 197—199, 202*.
Beyeren, Abraham Hendricksz van, 77, 78*.
Bibiena, Carlo, 20.
Bibiena, Giovanni, 20.
Bindesbøll, Thorvald, 396.
Björck, Jacob, 246.
Bol, Ferdinand, 373, 378.
Borch, Jacop van der, 306.
Botticelli, Sandro, 116, 207.
Boucher, François, 240, 248, 350.
Bourdon, Sebastien, 212, 224.
Bouts, Dierick, 153*, 154, 156—157.
Brander, Fredrik, 228.
Breda, Carl Fredrik von, 225, 229—230, 248, 252—258*, 259.
Brouwer, Adriaan, 88.
Brueghel d. æ., Peter, 64, 154, 164.

Camphuysen, Dirk Raphaelsz, 84.
Camphuysen, Govert, 83—89*.
Campin, Robert, 153.
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 104, 273, 282, 291, 292, 293, 294, 363*, 364.
Carriera, Rosalba Giovanna, 240.
Castiglione, Giovanni Benedetto Gregetto, 373.
Cesari, Giuseppe, kaldet Cavaliere d'Arpino, 373.
Cézanne, Paul, 275, 278, 349.
Champaigne, Philippe de, 290.
Chardin, Jean Siméon, 228, 276.
Christus, Petrus, 147*, 150, 378, 380.
Cooper, Alexander, 212.
Cornelisz van Oostsanen, Jacob, 369*, 378.
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 275, 395, 399.
Correggio, Antonio Allegri da, 101.
Cossiers, Jan, 373.
Courbet, Gustave, 101, 102.
Cranach d. æ., Lucas, 364.
Crane, Walter, 394.
Cuyp, Aelbert, 170, 373.

Dahl d. æ., Michaël, 225, 232, 233.
Dajon, Nicolai, 55*, 56, 57, 61, 264.
David, Gerard, 164—165*.
David, Jacques-Louis, 100, 101, 104, 167.
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène, 100—110*, 169.

Delaroche, Paul, 169.
Denner, Balthasar, 398.
Derain, André, 275, 349.
Desmarées, Georges, 215*, 217*, 234—235.
Desprez, Jean Louis, 257, 259*.
Diaz de la Peña, Virgilio Narcisso, 169.
Dieussart, Charles Philippe, 312.
Dieussart d. æ., François, 305—321*.
Dieussart d. y., François, 312.
Does, Jacob van der, 373.
Donatello, 97, 114—115.
Dorph, Niels Vinding, 396.
Dou, Gerard, 396.
Dreyer, Dankvart, 395, 397.
Dubuisson, Emanuel, 26.
Duquesnoy, François, 305—321*.
Dyck, Anthon van, 227, 239, 373.
Dürer, Albrecht, 64, 165, 184, 333—334, 335.

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 92, 394, 396, 399.
Edelfelt, Albert Gustaf Aristides, 392.
Eggers, Bartholomäus, 305—321*.
Ehrenstrahl, David Klöcker von, 83, 212—214, 222, 230, 232, 234.
Eichen, Berend van der, 196.
Eigtved, Nikolaj, 366.
Eklund, 228.
Elbfas, Jakob Henrik, 212.
Elias, Nicolaes, 373.
Elliger, Ottmar, 69—72*, 77, 81*—82.
Elluin, François Rolland, 303.
Enrico Fiammingo, 39—40.
Erichsen, Vigilius, 17*, 18, 20.
Eugen, Prins af Sverige, 399.
Euphronios, 113.
Everdingen, Allart van, 83. 85, 373, 378, 379*, 380,
Eyck, Jan van, 144*, 145—154*, 156, 162, 163, 164, 165.

Fiesole, Giovanni Angelico da, 394.
Fiigenschoug, Elias, 38—49*.
Flémalle-Mesteren, 153.
Floris, Cornelis, 306.
Franke, Johan Heinrich Christian, 26—27, 28.
Fries, Adriaen de, 133.
Friis, Peder, 50*, 58, 261.
Frölich, Lorenz, 169, 396.
Fyt, Jan, 384.

Gainsborough, Thomas, 253, 254.
Geertgen tot Sint Jans, 161*, 163—164.
Gercken, Diderik, 52, 307.
Géricault, Théodore, 100—110*.
Germain, Thomas, 98.
Giovanni da Bologna, 90—99*, 203—208*.
Giovanni Fiammingo, 125.
Goes, Hugo van der, 155*, 156, 158—160, 164, 165, 395.
Goltzius, Hendrik, 122.
Gottschalk, Albert, 395.
Goya y Lucientes, Francisco José da, 166.
Greco, Domenico Theotocopuli el, 165, 172—179*, 378, 381*.
Gros, Antoine-Jean, 100—101, 102, 104.
Grossi, Ludovico, 61.
Grünewald, Matthias, 165.

Hackaert, Jan, 373.
Hagelgans, Michael Christoph Emanuel, 24.
Hahn, Heinrich, 136, 137.
Hals, Frans, 46, 164, 288, 290, 394.
Hammershøi, Vilhelm, 395, 398.
Hans Billedgyder, 121—138*.
Hansen, Carl Christian Constantin, 394.
Hansen, Christian Frederik, 54.
Haven, Lambert von, 46—47, 192—196*, 200.
Haven, Michael von, 192—193, 195, 196.
Haven, Salomon von, 46—48, 192, 195.
Heimbach, Wolfgang, 191*, 192.
Helst, Bartholomäus van der, 373, 378.
Heusch, Jacob de, 373.
Hilleström, Per, 228, 232*, 233*, 242—244.
d'Hondecoeter, Melchior, 373.
Honthorst, Gerrit van, 373.
Hooch, Horatius de, 373.
Hooch, Pieter de, 384, 394.
Houbraken, Arnold, 70.
Huber, Thomas, 29.

Hubert, François, 303.
Huysum, Jan van, 188.
Huchtenburg, Jan van, 373.

Isacsz, Isac, 373.

Jardin, Nicolas Henri, 8, 10, 52.
Jenszen Nordmand, Jacob, 190—192.
Jerichau d. æ., Jens Adolf, 169.
Johan Contrafeyer, 44.
Johansen, Viggo, 394, 397.
Jordaens, Jacob, 361*, 364, 373, 397.
Josephson, Ernst, 252, 397.
Juel, Jens, 189, 266, 396.

Kalf, Willem, 73, 384.
Keyser, Thomas de, 46.
Keyser, Hendrik de, 306.
Kick, Simon, 49.
Kiærskou, Frederik Christian Jakobsen, 168—169.
Knüpfer, Nicolaus, 373.
Kollonitsch, Karl Joseph, 22, 24, 25*.
Krafft, David von, 211*, 225, 230—231, 233, 235, 236.
Krafft d. æ., Per, 225, 228, 235*, 237*, 238, 239* 242, 244—246, 247, 352.
Krafft d. y., Per, 257, 259*.
Kroch, Hendrik, 366.
Krøyer, Peter Severin, 396.
Kyhn, Peter Vilhelm Carl, 393, 395.
Købke, Christen Schjellerup, 392, 394, 396, 397, 398.

Labenwolff, Georg, 121*, 122, 123—128, 134, 136—137.
Labenwolff, Leonhard, 122.
Labenwolff, Pancraz, 123.
Largillière, Nicolas de, 237, 239.
La Tour, Maurice Quentin de, 220, 240.
Le Clerc, Louis Augustin, 245*.
Lely, Pieter van der Faes, kaldet, 384.
Le Nain, Antoine, 271—304*.
Le Nain, Louis, 271—304*.
Le Nain, Mathieu, 271—304*.
Le Pautre, Jean, 79*, 80—82*.
Levasseur, Jean Charles, 303.
Liano, François, 19*, 20—21.
Liberi, Pietro, 373.
Lievens, Jan, 380.
Lingelbach, Johannes, 373.
Lint, Peter van, 373.
Lionardo da Vinci, 101, 333, 388, 392.
Lippi, Filippino, 378, 383*.
Lippi, Fra Filippo, 115.
Liutger, 31—37*.
Loo, Charles Amédée Philippe van, 24, 26, 27, 28—29.
Loo, Charles (Carle) André van, 7.
Loo, Louis Michel van, 7, 9*.
Lorentzen, Christian August, 399.
Lorrain, Claude, 341.
Loth, Johann Carl, 373.
Luini, Bernadino, 378, 380.
Lundberg, Gustaf, 222*, 223*, 225, 228, 236, 238—241, 246.
Lundbye, Johan Thomas 394, 398.
Lusini, Antonio, 97.
Lusini, Francesco, 90—99*.

Magens, Johan Boye Junge, 50*, 51, 57—59*, 261. 263.
Mander, Karel van, 63.
Mander, Karel van, 189, 201, 373.
Mantegna, Andrea, 378, 380, 385*.
Mari, 294.
Marstrand, Wilhelm Nicolaj, 395, 397, 399.
Martin, Elias, 225, 228—229, 230, 248—249, 251—252, 253*.
Masreliez, Louis Adrien, 269—270.
Maton, Bartholomaeus, 89.
Meer, Balthazar van der, 69—82*.
Meer, Barend (eller Bernardus) van der, 69—82*.
Meer d. æ., Jan van der, 73.
Meer de Jonghe, Jan van der, 74.
Meer van Delft, Jan van der, 73, 392.
Meissonier, Jean Louis Ernest, 169.
Memling, Hans, 157*, 158*, 160, 162—163, 392.
Mengs, Anton Raphael, 7, 13—14, 15*, 16.
Mengs, Ismael, 13.
Meyn, Peter, 51.
Michelangelo Buonarroti, 65, 66, 116—118*, 119—120, 174, 388.
Mierevelt, Michiel Janszoon van, 373.

Mieris, d. æ., Frans van, 384, 390*.
Millet, Jean François, (hollandsk Maler), 373.
Millet, Jean-François, 392.
Mirri, Ludovico, 267*, 270.
Monies, David, 168.
Mostaert, Jan, 364.
Munch, Eggert, 198.
Müller, Anton, 396.
Mytens d. æ., Martinus, 233—234.
Mytens d. y., Martinus, 22, 234.
Mörth, C., 356.

Nattier, Jean Marc, 220, 240.
Neer, Aart van der, 380, 384, 395.
Nieuland, Adriaen van, 373.
Nickele, Isaac van, 373.

Oosterwyck, Maria van, 373.
Ostade, Adriaen van, 384.
Oudry, Jean Baptiste, 170.

Palcko, Franz Xaver Karl, 22, 23*.
Palom, I. von, 373.
Parmegianino, Francesco Mazzuola, kaldet il., 383.
Parodi, Domenico, 16.
Parodi, Pellegrino, 16, 18.
Pasch d. æ., Lorenz, 213, 225, 232—233, 236, 246—248, 252.
Pasch d. y., Lorenz, 225, 228, 234, 238, 241*, 242, 243*, 244.
Pasch, Ulrika Fredrika, 248.
Pauelsen, Erik, 189.
Paulsen, Julius, 394, 396.
Perreal, Jean, 324, 333*, 338.
Perroneau, Jean-Baptiste, 228.
Perugino, Pietro, 116.
Pesne, Antoine, 26.
Philipsen, Theodor Esbern, 393, 397, 399.
Pietersz, Aert, 67.
Pilo, Carl Gustaf, 228—229, 230, 238, 244*, 245*, 247*, 248—252*, 351—357*, 395.
Pisano, Giovanni, 170.
Poorter, Willem de, 373.
Potter, Paulus, 83, 86—88, 365*.
Poussin, Nicolas, 341—350*, 373, 378.
Prudhon, Pierre Paul, 100—101.
Quellinus d. æ., Artus, 314, 318, 319.
Quellinus, Thomas, 320—321.

Raadsig, Johan Peter, 168.
Raffael Santi, 66, 67*, 118—120*, 185, 388.
Ramsay, Allan, 7, 10, 11*, 12—13.
Regnault, Alexandre-Georges Henri, 392.
Rehn, Jean E., 225*.
Rembrandt, 67, 170, 229, 341, 342, 371*, 373, 378, 393, 394, 395, 396, 397, 399.
Reynolds, Joshua, 10, 254, 256.
Ribera, Jusepe de, 378.
Richter d. æ., David, 232.
Rigaud, Hyacinthe, 237.
Ring, Laurits Andersen, 393.
Ring, Pieter de, 384.
Robbia, Luca della, 115.
Roos, Philipp Peter, kaldet Rosa di Tivoli, 373.
Rosa, Salvatore, 186, 380.
Roslin, Alexander, 214, 225*, 226, 227*, 228, 229*, 230, 231*, 236, 241—242, 246, 248, 351.
Rousseau, Théodore, 398.
Rubens, 45, 46, 48, 49, 101, 105, 164, 301, 341, 364, 373, 380, 383, 384, 387*, 394, 397, 398.
Ruysdael, Jacob Isaacz van, 170, 375*, 378, 380.
Ruysdael, Salomon van, 378.
Rysbrack, Peter, 373.
Rysensteen, Henrik Ruse Baron, 311, 313*, 315—316, 318.

Saftleven, Herman, 373.
Saint-Maurice, P. de, 303.
Schalcken, Godfried, 291.
Schardt, Johan Gregor van der (ogsaa benævnet: Jan George del Sart, Johan Gregor du Sart, Lienhardt Schacht, Johan van der Skarr, Jan de Zar eller Zara, Johan Gregorius van der Zora), 121—138*, 306.
Scheffel, Johan Henrik, 219*, 225, 236, 356.
Schröder, Georg Engelhard, 225, 235—236.
Schultze, Christian Gottfried, 303.
Scorel, Jan, 64.
Seghers, Daniel, 70.
Sergel, Johan Tobias, 230, 248, 252.

Skovgaard, Joakim Frederik, 393, 394, 396, 398.
Skovgaard, Niels Christian, 393, 397, 398.
Skovgaard, PeterChristian, 398, 399.
Smidt, Johan Jakob, 60.
Smidth, Hans Ludvig, 398.
Snijders, Frans, 364, 373, 378, 383.
Son, Joris van, 373.
Steen, Jan Havickz, 378, 380, 394.
Steenwinkel d. y., Hans, 306, 308.
Stromer, Wolfgang Jacob von, 129*, 131, 132, 133, 135.
Stålbom, Johan, 213*, 228.
Swanevelt, Herman van, 378.
Syberg, Fritz, 397.

Teniers d. y., David, 289, 303.
Ter Borch d. y., Gerard, 384, 394.
Ter Brugghen, Henrick, 373.
Tessin d. æ., Nicodemus, 231.
Tessin d. y., Nicodemus, 211*, 230—231, 318—319, 320, 350.
Thorvaldsen, Bertel, 58, 64—65, 266, 395.
Tiepolo, Domenico, 380.
Tilmans (kaldet Schenck), Simon Peter, 361.
Tintoretto, Jacopo Robusti, 174, 176, 367*, 380, 397.
Tiziano Vecelli, 174, 178, 384, 388.
Tocqué, Jean Louis, 240.
Tory, Geoffroy, 322—340*.
Troy, Jean François de, 230.

Utrecht, Adriaen van, 378.
Utzon Frank, Aksel Einar, 206.

Vaga, Perino del, 383.
Valentin, Le, 282.
Valkenburg, Dirck, 373.
Velasquez, Diego Rodriguez da Silva y, 165.
Verbruggen, Peeter, 318.
Verhulst, Rombout, 316.
Vermeer van Delft, Jan, 73, 392.
Vermeer van Haarlem, Jan, 73.
Vernet, Émile Jean Horace, 169.
Veronese, Paolo, 346, 388.
Victors, Johannes, 384.
Vien, Joseph Marie, 248.
Vignon, Claude, 373.
Vischer d. æ., Peter, 123.
Vlieger, Simon Jacobsz de, 378.
Vos, Paul de, 373.
Vries, Adriaen de, 133, 307—308.

Wahl, Johan Salomon, 21, 377*.
Watteau, Jean Antoine, 228, 341, 393.
Webber, Zacharias, 373.
Wedgwood, Josiah, 94, 98, 99.
Weenix, Jan, 373.
Weet, Jan de, 373,
Weidenhaupt, Andreas, 56*, 57, 60, 61, 264, 268.
Werenskiold, Erik Theodor, 392, 393.
Werner d. æ., Christoph Joseph, 21.
Werner d. y., Christoph Joseph, 21—22.
Werner, Joseph, 21.
Wertmüller, Adolf Ulrik, 248.
Wet, Jacob Willemsz de, 373.
Weyden, Roger van der, 149*, 150, 152—154, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 164.
Wiedewelt, Johannes, 52, 55*, 57*, 61, 260, 263, 265—266
Willaerts, Adam, 373.
Willumsen, Jens Ferdinand, 157, 176.
Wouwermann, Jan, 373.
Wouwermann, Pieter, 373.
Wuchters, Abraham, 189, 201, 397.
Wynants, Jan, 84.

Zahrtmann, Peder Henrik Kristian, 392, 395.
Zeeman, Regnie Nooms, kaldet, 373.
Ziesenis, Johan Georg, 24, 26.

33.00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4367